



الموسيقى

للسامع الماهر الذي لموسيقى العربية

تأليف: الدكتور محمد بن عبد الله الجفني

العدد ٢٠ ملها

العدد الخامس

القاهرة في ١٥ ربيع ثانی سنة ١٣٥٤



العدد ٢٠ ملها

السنة الأولى

١٦ يولية سنة ١٩٣٥

الموسيقى

مجلة للموسيقى

تصدر نصف شهرية ثباتاً

لجان حال المعهد للموسيقى العربية

رئيس التحرير: دكتور محمد عبد الحفيظ

كلمة المحرر

حماية الموسيقيين

شيخ الطائفة

الاستاذات

الادارة

٥٠٠ شارع الماسك - مصر
٨٠ « شارع » «
العوكةات بنشرها مع الادارة

٢٢ شارع المسك - مصر
٥٨٦٨٩
العصر والوقت في افان

في هذا العدد

مبادئ الموسيقى النظرية	حماية الموسيقيين
تشديد الصانع	الاتحاد الإفريقية في الدولتين
قسم التخصص في تدريس	التقديم والوسطى
الموسيقى للبيان	بحث في المقامات (نهضة العرب)
نتيجة مائة العدد الماضي	تدوين الموسيقى العربية
في عالم الموسيقى	السلم العربي
نتيجة امتحان مدرسة المعهد	الأوبرا الفرنسية
الإذاعة	سوت الرضيع
رواية الملهة	الموسيقى في كليات
مقطوعات موسيقية	أبو الراج الامنياني
	نواذر وشكاهات
ادماج الاتلات الغربية في الموسيقى العربية	القسم الفرنسي

كان الموسيقيون في مصر، إلى عهد قريب، يتبعون نظاماً أشبه ما يكون بنظم الحمايات الموسيقية الغربية، يخضعون له ولا يحيدون عنه، وكان النظام يكفل لهم حمايتهم ووسائل العيش. وأسباب الحياة، وترتيب العمل وتنسيقه على وجه يضمن رزقهم ويحفظ كرامتهم ويصون ماء حياتهم.

ولذلك آثرنا أن نعهد لبحوثنا في « حماية الموسيقيين » بلوحة عن ذلك النظام ليتعرف القراء الحياة الموسيقية ماضياً وحاضراً .

كان للموسيقيين شيخ يسمى « شيخ الطائفة » تسمى شيخته:

أولاً - على الآلاتية وكان يطلق عليهم « الزاهرة » وهم جماعة المنخين والمنشدن والمغنيين في التخت .

ثانياً - طوائف الزمار البلدي ، وموسيقى التحاس والشموتية « المداحين والشغرفية » وطوائف أخرى رؤى

أنها تمت إلى الموسيقى بسبب وأقرب إليها من غيرها من الحرف (١)

وآخر من تولى شيخاً « الطائفة » في القاهرة وحل لقب « الشيخ » هو المرحوم أحمد أفندي خطاب ، أحد موجدی العرف بالقانون في ذلك الزمن ، اشتغل في تحت عبده الحامولي ومحمد عثمان وغيرهما . وكان أحد أعضاء الفرقة الموسيقية في سراي الخديوي اسماعيل ، وكان يُعلّم الموسيقى والقانون في دائرة البرنيس نطقة هاتم ، ودائرة البرنس حسين ، السلطان حسين ، ودائرة الخديوي توفيق باشا .

لم تكن مهمة « الشيخ » ، قاصرة على الرئاسة الاسمية . والشيخية المنوية ، بل كان له قوة وله سلطان مطاع ، استمدته من سلطان الحكومة التي كانت تكل إليه أمر تحصيل الضريبة لها من جميع محترفي المهن المتقدمة ، تلك الضريبة التي كانت تسمى « الفردة » ، والتي كان يقدرها « الشيخ » ، بالنسبة للدخل السنوي لكل محترف ، وبخاصة الموسيقيين .

ومن أخص مهام « شيخ الطائفة » ، الترخيص لمن يرغب احترام الفناء ، فا كان لمن أن يتنحى إلا برخصة من « الشيخ » ، فكان بذلك يحول دون المتطفلين والفضوليين وغير الناضجين فياً من احترام الفناء ، وبهذا كان يمنع الإساءة المطلقة ويحمي المحترفين من مزاحمة الادعاء .

ولهذه الرخصة أسلوب طريف ، ذلك بأن من يأس في نفسه الكناية والمقدرة على احترام فن الفناء ، كان يتقدم إلى « شيخ الطائفة » ، يلتمس امتحانه ، فيجمع له « الشيخ » هيئة من كبار الموسيقيين والمغنين يؤدي أمامها الراغب امتحاناً يغني فيه سبع وصلات مختلفة من مقامات وضروب وأوزان متنوعة .

ويحدث هذا الامتحان ، عادة ، في بيت الممتحن ، فاذا جاز الامتحان استقبلوه بـ « كسكة » يستاهل ، وهي كلمة اصطلاحية تواضعوا عليها وهي بعينها الرخصة في الفناء ، ثم « يحرمونه » دليلاً على النجاح ، فاذا قيل فلان « محترم » ، دل ذلك على أحيته وجدارته لاحتراف الفناء ، ووجب على « شيخ الطائفة » تسجيل اسمه .

ومن المغنين المشهورين الذين تحرموا عبده الحامولي ، ومحمد عثمان . ومحمد سالم ، ومحمد المسلوب ، ومن المنشدين الشيخ البيطار ، والشيخ خليل محرم ، والشيخ محمد الشنوري ، والشيخ يوسف المنيلوي ، والشيخ خليل رضوان .

وكان يستحيل على الذين لا يؤدون الامتحان أن يرخس لهم بالظهور في حفلات عامة . مهما تحاليوا في ذلك ، فاذا حدث أن اتفق أحدهم مع بعض الموسيقيين وغنى في حفل ، فإن « الشيخ » كان يستعين على إسكاته ومنعه من الفناء بالبوليس الذي كان يلي طلبه وينفذ أوامره ، وكذلك كان يوقف معاونيه من الآلاتية .

وكان لشيخ الطائفة وكيل يسمى « المختار » ، أخص أعماله معاونة « الشيخ » في مهامه . وآخر هؤلاء الوكلاء « المختارين » ، هو المرحوم أحمد العقاد .

ولم يكن نظام « شيخ الطائفة » ، متبعاً في القاهرة وحدها بل كان لكل عاصمة « شيخ » يتولى شئون الموسيقيين ويسهر على حمايتهم .

(١) كان ضمن هذه الطوائف الحواة وبيعي النحاس وملاهي الفردة (الفرديات) .

وما يجدر ذكره هنا، تنوُّها بأزدهار الموسيقى في ذلك الزمن. أن كان بمدينة المنصورة وحدها ستة عشر نخلاً موسيقياً معترفاً بها.

وكانت الحكومة هي التي تنتخب « الشيخ » وتختاره، بعد استشارة المحترفين وتعرف رأيهم فيمن يصلح منهم للشيخا عليهم.

أليست هذه صورة من الاعتراف بوجودهم وتقدير شخصيتهم ؟

ألم يكن استدعاء الحكومة الموسيقيين واستشارتهم في تعيين شيخهم اعترافاً من الحكومة بمجايتهم وصيانة مصالحهم وعدم البعث بها والبث فيها إلا بمشورتهم ؟

وإذا كان هذا شأن الموسيقيين في أواخر القرن التاسع عشر إلى مستهل القرن العشرين ، أليس من المحزن أن يصبح شأنهم على ما نرى من التث والفضوى بعد أن انصرم القرن أو يزيد ؟

كان في القاهرة عدة قهاوى ، يحيا فيها الغناء ، يتداوله مساء كل ليلة ، مغنون على تخوت مُعدة لذلك .

وكانت تلك القهاوى في حيازة بعض الأجانب يديرونها ويحسنون القيام عليها ، وكان يستحيل على أى مغن أو أى تخت أن يشتغل في إحدى القهاوى إلا عن طريق « شيخ الطائفة » ورخصته فيه . وما كان لصاحب قهوة أو مديرها أن يتفق مباشرة مع المغنى والتخت ما لم يحصل على قبول الشيخ ورضائه . وفوق هذا ظم يكن لأحد من أولئك المغنين أن يغيب أو ينقطع عن عمله بتلك القهاوى ، لاشتغاله بأحياء حفلات الأفراح أو غيرها إلا بأذن من « الشيخ » ، هنالك يتحتم عليه أن يتدارك الامر فيعين من يعمل على المغنى أو التخت المتغيب ، وكان لديه لهذا الغرض فرق احتياطية .

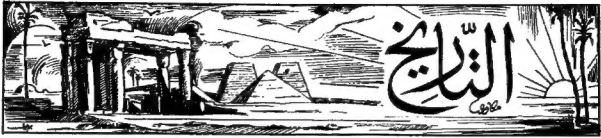
كانت تلك القهاوى القائمة بمديقة الازبكية أو ما يجاورها ويقرب منها ، خاصة بالمغنين والتخت من الرجال وحدهم أما المغنيات ممن يطلق عليهن اسم « العوالم » فكان لهن « أكشاك » خاصة بهن ، قائمة إلى جانب القهاوى الموجودة في حديقة الازبكية ، وهى وقف عليهن ، لا يختلط بهن فيها أحد من الرجال سواء أثننين أم رقصن .

ألا ترى من هذا أن حاية الموسيقيين كانت ، إلى حد ما ، مكفولة بهذا النظام والوحدة ؟

وقديما كان النظام والاتحاد أقوى عوامل المحافظة على الحقوق ، وأشد وسائل الحاية الفنية .

ولعلنا نوفق ، إن شاء الله ، إلى لَمَّ الشمل ، وتوحيد الغايات ، وزرع الاحقاد لنصل بالموسيقيين إلى ما يليق بضمهم الجليل من الرعاية والكرامة .

وكثرهم والحمد لله



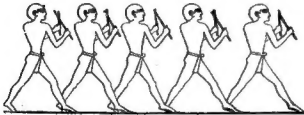
موسيقى الدولتين القديمة والوسطى

الآلات الإيقاعية

ذكرنا في هذا المكان من العدد الماضي الآلات الوترية وآلات النفخ التي عرفها قدماء المصريين في الدولتين القديمة والوسطى ، واليوم نأتى على ذكر النوع الثالث من الآلات ، وهو الآلات الإيقاعية أو آلات النقر .

وبرغم أن هذا النوع أقدم الأنواع الثلاثة فهو أقلها قيمة فنية ، إذ لا تتصل آلاته اتصالاً مباشراً بفن النغم وإنما تقتصر في وظيفتها على تقوية الإيقاع وتنظيم حركته . كهمة التصفيق ، وتلك الآلات هي :

المصفقات على اختلاف أنواعها ، والنقارات ، والأجراس ، والجلجل ، والشخايل ، والطبول . وكانت تستعمل في تنظيم حركة العمل ، أو حركات الرقص في أعياد الحصاد ، أو تحضير التيز . ولقد دللنا فيما سبق كيف حاول الإنسان الأول - مدفوعاً ببليقته - أن يجد الآلات الموسيقية في جسمه ، فكانت اليدين والقدمان أقدم تلك الآلات ، وكيف أنه صنع بعدها المصفقات والمقارع مستمضاً بها عن اليدين والقدمين ، ثم راح يتفنن فيها شيئاً فشيئاً . ولقد مرت مصر حتماً بهذه الأطوار . وإنا نجد المصفقات في الدولة القديمة مختلفة الأنواع تصنع عادة من الخشب أو الحجر أو العاج أو العظام أو المعادن ، فربى مثلاً :



صورة ١

١ - القضبان المصفقة: صورة ١

وهي صورة رقص الحصاد بالقضبان المصفقة من نقوش الأسرة الخامسة ، الجيزة مقبرة رقم ١٥ . وهي عصي رقيقة يبلغ

طول الواحد منها نصف متر تقريباً ، تصنع عادة من الخشب .

النضبان المصفقة

الاذرع المصففة

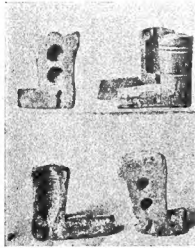
٧ - الأذرع المصففة: «صورة ٢» - وهي نحت دقيق من الخشب غاية في الاتقان لأشكال من اليد مع الأصابع وأعلى الساعد، محفوظة في المتحف المصري ببرلين (١). وتختلف أحجام هذه الأذرع ولذا، فإن الأصوات الصادرة منها مختلفة الألوان، وتصنع عادة من العاج أو العظام أو الخشب.



صورة ٢

الأرجل المصففة

٣ - الأرجل المصففة: وهي نوع من



صورة ٣

الصاجات على شكل الأرجل تستعمل مزدوجة وتختلف أحجامها. «صورة ٣» وهي صاجات من الخشب على شكل الأرجل محفوظة بالمتحف المصري ببرلين.

الألواح المصففة

٤ - الألواح المصففة: «صورة ٤» - وهي أناء من



صورة ٤

الحزف، من قبل الأسر. منقوش عليه الألواح المصففة، وهي ألواح خشبية طول كل منها ٤٠ سم تقريباً.

الرموس المصففة

٥ - الرموس المصففة: «صورة ٥» - وهي صورة رقص من نقوش الأسرة السادسة تستخدم في الرموس المصففة، وهي نحت دقيق يتتبع



صورة ٥

برأس غزال، وقد يكون على شكل رأس إنسان أو رأس حيوان آخر كراس عجول مثلاً وتصنع عادة من المعدن أو العظام

(١) الأولى من أسفل هي نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف، محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ١٠٧٢٥ والأولى من جهة اليمين نحت من الخشب لساعد اليد اليسرى والكف (والأخير ملون بالأحمر) محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ٤٧٩٥ وأبعاده: ٢٤ سم طولاً و ٣,٩٨ سم عرضاً ١٩٢ سم سكباً. وفي الجهة اليسرى تحتل زوج من ساعد اليد والكف ملون بالأحمر محفوظة بمتحف برلين تحت رقم ١٥٢ وأبعاده: ١٩,٧ سم طولاً و ٢,٨٦ سم عرضاً و ٨,٧ سم سكباً



صورة ٦

٦ - الاجراس والجلجل : « صورة ٦ » وهي أجراس من البرنز محفوظة بالمتحف المصري بـيرلين ، وأقدم أنواعها ما كان على شكل النصف المحذب للبيضة يخترقه سلك من الحديد يكون الحلقة التي يعلق منها الجرس ، أو الجلجل من الخارج . وينتهي السلك في الداخل بالتواء كروى يقرع الجدران . وقد ارتقت الجلجل فيما بعد فظهرت منها أنواع متعددة .

٧ - الشخايل : كان لدى قدماء المصريين الكثير من أنواع الشخايل المختلفة « صورة ٧ » وهي شخيلة محفوظة بالمتحف المصري بـيرلين . تحت رقم ١٧٤٥٣ « ذات مقبض ليد مصنوعة من نوع من الخيزران المجبول والشخيلة نفسها على شكل كثرى تحبس داخلها قطعتان من الزجاج الأصفر يحيطان الشخيلة . وفي الغالب أن هذه لعبة من لعب الأطفال . وارتفاع الشخيلة نفسها ٧ سنتيمترات ومقطعها ٦ سنتيمترات وارتفاع المقبض ١٩ سنتيمتراً .



صورة ٧



صورة ٨

٨ - الطبول : وأما عن الطبول فإنه بالرغم مما هو ثابت في علم الآلات الموسيقية من أن وجودها يسبق وجود آلات النفخ والآلات الوترية . وقد عثرنا في نقوش الدولتين القديمة والوسطى من صور آلات النوعين الأخيرين ما هو غاية في الاتقان ، فأنتنا لم نعث في نقوش الدولتين المذكورتين ما يدلنا على أنواع الطبول التي كانت تستعملها . وليس هذا دليلاً على عدم وجود الطبول بل هو دليل على أنه قد طال الزمن على استعمالها حتى صارت مبتذلة مبهلة أو على الأقل انحطت إلى الطبقات الدنيا من الشعب ولم تعد من الآلات ذات القيمة الفنية التي تستحق أن تدون في نقوش هذا الوقت . وعلى كل حال فأننا لم نجد في مخلفات هاتين الدولتين ما يمكننا أن نقطع به في أمر ما كان مستعملاً فيهما من الطبول « وصورة ٨ » من نقوش مقابر بني حسين ، قد تكون من الأسرة الثانية عشرة .

٩ - السستروم : وبجانب ما سبق ذكره من الآلات الإيقاعية كان هناك آلات كالاجراس .

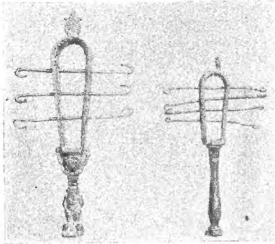
خاصة بالعبادة فقط ، يسمونها السستروم . وأقدم صورة عثر عليها لهذه الآلة هي في نقوش الأسرة الثانية عشرة أى في بدء الدولة الوسطى .

وتصنع آلة السستروم عادة من البرنز وأحيانا من الذهب الخالص ، وطول قبضته يختلف ما بين ١٠ و ١٢ سنتيمترا ، وهو نوعان :

١ - السستروم المنحني

ب - السستروم الناقوس

فالأول ، وهو السستروم المنحني ، صورة ٩ - وهي صورة لقطعتين من السستروم من البرنز



صورة ٩

وتوضع أحيانا داخل الأسلاك حلقتان أو ثلاث حلقات ، حتى تزيد في التصويت .

والثاني وهو السستروم الناقوس ، صورة ١٠ - وهي من نقوش الأسرة الثانية عشرة ، فهو

ناقوس مستطيل ، صغير ذو حافتين عمريين ينفردهما قضبان أو ثلاثة وبين المقبض والناقوس ترى في الغالب رأس الآلهة هاتور بوجه أمامي وآخر خلفي ، ويخرج من أعلى الرأس في كل من الجانبين سلك ملتوي إلى الداخل على شكل قرون .

واستعمال آلة السستروم بنوعها قاصر على السيدات ، وأحيانا الملوك . وكان يطلق على هؤلاء النسوة اسم كهنة هاتور . ولم يكن روحانيات



صورة ١٠

بل كن مخصصات فقط لاستعمال السستروم .

١ - الأول إلى اليمين متحف برلين تحت رقم ٢٨٦٦٨ تبلغ أطواله : ٢٢٢/٥ سم طولا و ٣٨٩ سم عرضا و ٥٨ سم سكا و ١١٧ سم طول المقبض و ١٣ سم سكا تقريباً طول الأسلاك

٢ - الأول إلى اليسار متحف برلين تحت ٢٧٦٨ تبلغ أطواله : ٢٨٦/٥ سم طولا و ٤٨٩ سم عرضا و ٣٨٩ سم سكا و ١٠٥ سم طول المقبض و ١٥ سم طول الأسلاك

وصورة الستروم تحدثنا عن نفسها من الوجهة الدينية فهي آلهة الآلهة هاتور ، بها وجه تلك الآلهة . ولما كانت البقرة هي الحيوان المرموز به لهذه الآلهة فانا نرى في صورة الستروم آذان البقرة وقرونها . وفيما بعد جاءت الآلهة « بسطة » وهي تماثل هاتور ، وحيوانها القطة ، ولذا نجد في الستروم بدل البقرة قطة . ولما غدت عبادة هاتور وإيزيس عبادة واحدة انتقل الستروم إلى عبادة إيزيس .

وكان الستروم يستعمل عادة في المرات ، وأحيانا في الحزن ، ولهذا سبب ديني أيضا . كذلك كان يستعمل لأبعاد الشياطين والخاوف . والستروم رمز الديانة المصرية القديمة . بل إنه رمز الموسيقى المصرية . وإنا نرى صوراً للستروم على الصوم حينما نجد المدينة المصرية ، لا في داخل مصر فقط ، بل في جميع البلدان التي انتقلت إليها المدينة المصرية حتى لنجد صور تلك الآلهة في بلاد القوط والقوقاز .

سجّارة
الزنبقة

مِسْجَدِي

الفتح

شركة سجّارة الصعيدي

مصر - تلفون ٤٣١١٠




الإدارة: ٩ شارع زكي
المطبعة: ١٨ شارع بورصة

DIRECTION : 9 RUE ZAKI
IMPRIMERIE : 18 RUE BORSA

Tawfikia - Le Caire

بحث في المقامات

نهفت العرب

بقلم الأستاذ محمود حافظ

المساعد الفني بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف



ملحق النغم : مرتبات

تكروره النغم : بالجمع المتصل من ذى أربعين، أحدهما من جنس الحجاز المحول عن ياقى، والآخر من جنس الياقى المقعد الأول : ذو أربع حجاز محول عن ياقى على الكاه ثم فاصل طنبى
الثانى : ذو أربع ياقى على الدوكاه ومثل ذلك للرتبة الثانية

الاجراء : يبدأ من المقعد الثالث دخولا اليه من النوى ويستقر على الكاه .

نقصية النغم : تقوم على إظهار الحجاز المحول عن الياقى مصوراً على النوى وقرارها .

هو أحد الألحان المستعملة في العراق وجزيرة العرب عرض ضمن ألحان أخرى على لجنة المقامات والارتفاع والتأليف للمؤتمر في جلستها الثانية عشرة في يوم ٢٣ مارس سنة ١٩٣٢، وبعد عمل المقارنة بين هذه المقامات والمستعملة في مصر، وجدت اللجنة أن هذا اللحن وسواء ليس له مقابل بمصر، ولعدم وروده ضمن الألحان المقدمة من جناب البارون دى أرلنجر، فقد انتهى الأمر فيه عند هذا الحد . وحقيقة هذا اللحن أنه تصوير للحن الحجاز القديم المحول عن ياقى على قرار النوى « الكاه » .

وفيه تنخفض درجة العشران رباعاً إلى قرار تيك حصار وترتفع درجة العراق رباعاً إلى قرار نهفت « الكوش » ونفاته كما يأتى :-
يكاه . قرار تيك حصار . كوش « قرار نهفت » .
راست . دوكاه . سيكاه . جهازكاه . نوى - للرتبة الأولى

تكروره النغم



طابع النغم



الخطأ في ملاده درجه نهفت في مصر:

لقد تأثر المصريون المعاصرون ببعض الدراسات الشامية في الموسيقى فاقبسوا من نظرياتهم كثيراً وحوروا فيها لتصبح

ولا يفوتني هنا أن أذكر اللبس التي ينشئ الاسم
«عجم عشيران» فمن نستعمله الآن للدلالة على درجة العجم
الواقعة على وتر المشيران وهذا شرح قاصر على العود ولا
ينطبق على سواء من الآلات كالكان مثلا، وتناهيك بأن هذه
التسمية «عجم عشيران» تنطبق باسم لحن العجم إذا صور
على المشيران كقولك «حجاز نوى». وأرى أن تسمى
هذه النغمة وكذلك اللحن الذي يستقر عليها بقرار العجم
ولحن «قرار العجم» بدلا من «عجم عشيران» الذي يدل
على وصف محدود وعلى لحن غير الذي يقصده ورد ذكره
وشرحه في الرسالة الشاهية وهو كما قلنا تصوير لحن العجم
على درجة العشيران وإتماما للفائدة نذكر هنا أسماء درجات
المرتبة الأولى الواجب اتباعها.

- يكاه	نيك زركلاه
قرار نيم حصار	دوكاه
قرار حصار	- دوكاه
قرار نيك حصار	نيم كرد
- عشيران	كرد
نيم عجم	- سيكاه
عجم	بوسليك
- عراق	تيك بوسليك
كوشت	- چهاركاه
تيك كوشت	نيم حجاز
- راست	حجاز
نيم زركلاه	تيك حجاز
زركلاه	- نوى

ملائمة لأحوالهم ونجم عن هذا التحوير اختلاف في مراكز
بعض درجات النغمات المكونة للسمتعمل في مصر
يقسم الشاميون (الشيخ درويش محمد وعلى الدرويش)
المرتبة الموسيقية أو البعد بالكل «الأركشاف» إلى ثلاثين
قسما ، أما المصريون فيزعمون الى تقسيمه إلى أربع وعشرين
قسما وكذلك الأتراك وقد سبقهم إلى ذلك الأخ مشافة
صاحب الرسالة الشاهية فشرح طريقة عملية لإيجاد الأربع
والعشرين ربما المتساوية بتقسيم الوتر إلى ٣٠٥٦ قسما وخرج
من ذلك نتيجة لإبأس بها وأورد الأسماء التي تستعمل لهذه
الأرباع واتخذها الأتراك أساسا لتسميتهم . ولكن المصريين
المعاصرين على ماظهر قد تناولوا أسماء على الدرويش بالحذف
والإثر وأخذوا منها ماأرادوا ولم يسكروا .

وأما الأسماء التي بين المشيران والعراق فأرى أن نحفظ
بها كما هي في مصر وأن لا نستعمل التغير الذي اتخذته
الأتراك . لأن ترتيبها المستعمل الآن مطابق لما أوردته مشافة
وعزده كالوجيت وهو يفسر بصراحة لحن العجم الذي أجمع
الجميع على أنه لحن افريجي غال من الأرباع بخلاف الوضع
التركي .

الوضع التركي	وضع مشافة وكلو جيت	الوضع الدارفمصر
عشيران	عشيران	عشيران
عجم عشيران	قرار نيم عجم	نيم عجم عشيران
تيك عجم عشيران	قرار عجم	عجم عشيران
عراق	عراق	عراق
حسيني	حسيني	حسيني
عجم	نيم عجم	نيم عجم
تيك عجم	عجم	عجم
أوج	أوج	أوج

السلم الموسيقى

المصري

الدرجة الرابعة وتبعد عن الثالثة بعداً ثانياً متوسطاً أيضاً

« الخامسة » « الرابعة » كبيراً

« السادسة » « الخامسة » متوسطاً

« السابعة » « السادسة » متوسطاً أيضاً

« الثامنة » « السابعة » كبيراً

وقد يطول شرح مافي ذلك من المبادئ والنظريات .

وبعد الاختبار والتجارب البقية تحقق للرب أن هذا السلم هو أجل وأصلح وأرق وأعذب وخير ما يمكن أن يكون في تسلسل الأصوات وتكون الألحان الانفرادية ، ثم حددوا في ذلك السلم مواقع الأصوات الصغرى أى الأصوات التي تبعد عن الدرجات الأساسية لذلك السلم بمقدار بعد ثنائى صغير لكثرة استعمالها في النغبات الشرقية ، وهذا البعد يساوى نصف البعد الكبير ، ولما كانت نسبة مقادير هذه الأبعاد الثلاثة كـ ٢ إلى ٤ و ٣ إلى ٤ وكان الفرق بين الأوسط والكبير ربعا ، وبين الأوسط والصغير ربعا رأوا فيها بعداً خيراً ما يمكن هو تقسيم ذلك السلم الموسيقى أى المسافة ما بين الأساس والصياح أى ما بين الدرجة الأولى والثامنة - بما كانوا يسمونه بالبعد ذى الكل - إلى أربع صوتية لظاهر نسب درجات ذلك السلم ولتكون النسبة أو الوحدة الصغرى ظاهرة واضحة ويكون هذا السلم مؤسسا على قاعدة علمية وقانونية ثابتة ، ومنذ نشأت الموسيقى العربية إلى وقتنا هذا لم يظهر في ملكة الاصوات الباقية ما هو أصح من أصوات ذلك السلم الموسيقى العربى في تصكيون الألحان أو ما يهتقها رقة وعذوبة .

لما أراد العرب درس المنصر الصوتى في موسيقاهم وبحث سلمهم الموسيقى علما اتخذوا أغلظ صوت يصدر من حنجرة الرجل أساسا لهذا السلم ، وكانوا يشدون عليه طبقة وتر الم في العود وهو أغلظ الأوتار صوتا في تسوية هذه الآلة ولما بحثوا في أمر الدرجة الثانية ، وجدوا أن الجمال والتألف لا يتم بينها وبين الأولى إلا إذا ارتفعت عن الأولى بمقدار بعد ثنائى كبير . وهو ما كانوا يسمونه بعداً طينيا وإذا شئنا الروضح في تجربة على وتر من الأوتار واعتبرنا صوت الوتر ، وهو مطلقا ، أساسا يمثل تلك الدرجة الأولى كانت موضع الدرجة الثانية على هذا الوتر على مسافة التسع منه . ثم بحثوا عن الدرجة الثالثة فوجدوا أيضاً أن الجمال والتألف لا يتم لها مع ما سبقها ولا يكون طبيعياً لذيذاً في حاسة السمع إلا إذا كانت هذه الدرجة على مسافة بعد ثنائى أوسط مما على الدرجة الثانية ، وهذا البعد يساوى ثلاثة أرباع البعد الثنائى الكبير ، فإذا كان البعد الثنائى الكبير يساوى تسع طول الوتر فالأوسط يساوى جزءاً من ١٢ جزءاً من الباقي من طول الوتر ثم بحثوا عن الدرجة الرابعة فوجدوا أنه يجب أن تكون على بعد أوسط أيضاً مما على الدرجة الثالثة ، وهكذا استمروا صعوداً حتى الصياح وهو حجاب الصوت الأساسى ومضاعفته والحادة وحققت انتباه الديوان الموسيقى . وكونوا سلمهم الموسيقى الأساسى على الأبعاد الآتية بحسب :

الدرجة الأولى من الأساس

الثانية من الأولى بعداً ثانياً كبيراً

الثالثة من الثانية متوسطاً

لميل المصرى

رئيس جمعية أنصار الموسيقى العربية بالإسكندرية

ترويض الموسيقى العربية

أشار الأستاذ صفر علي في مقاله التي نشرته له « الموسيقى » هذا الجوانب في السدود الماضى إلى الطريقة التي وجهه
التفتيش الموسيقى بوزارة المعارف نظر المدارس إلى اتباعها في تدوين المقامات العربية بالعلامات الموسيقية وافق نشرة
وزعها عليها .
وقد رأينا ، منما لما قد يخطط على القاري من الفهم ، أن نشر نص النشرة التي وزعها التفتيش الموسيقى على المدارس

وزارة المعارف العمومية

فشرۃ

التفتيش الموسيقى

بشأن توحيد طريقة تدوين المقامات الشرقية الواردة في مناهج الدراسة الموسيقية

يرى الفتحيش الموسيقى توحيداً لطريقة تدوين المقامات الشرقية الوارد ذكرها في مناهج الدراسة الموسيقية للدارس الابتدائية للبنين والبنات أن يلفت نظر حضرات مدرسي الموسيقى ومدرباتها إلى اتباع ما يأتي :-

اصطلاحات

4. ارتفاع الصوت $\frac{1}{2}$ درجة 4. خفضه الصوت $\frac{1}{2}$ درجة

" $\frac{1}{2}$ " " $\frac{1}{2}$ " " #

$\frac{E}{L}$ $\frac{E}{L}$ $\frac{E}{L}$

22 1 22 22 11 22 1 22 22 22

٣ - أن تعتبر درجة الراسـت معادلة لدرجة « دو الوسطى » من الاصطلاحات الافرنجية وعلى ذلك يكون تدوين : -
 ١ ، مقام الراسـت « المقرر على السنة الثانية » كما يأتي :



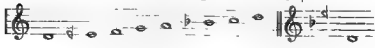
ب. مقام عجم عشيران ، المقرر على السنة الثالثة ، كما يأتي :



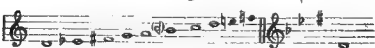
ج. مقام نهاوند. المقرر على السنة الثالثة ، كما يأتي :



د، مقام ياتى ، المقرر على السنة الرابعة ، كما يأتى :



٥٠٠ مقام الحجاز ، المقرر على السنة الرابعة ، كما يأتي :



الأوبرا وتطورها

الأوبرا الفرنسية حتى منتصف القرن الثامن عشر

اعترض سيليا من الصواب ، ذلك بأن هذا النوع من الفن لقي مناهضة من كبار المفكرين والأدباء يرجع سببها القوي إلى انساب هذا الفن إلى عنصر أجنبي .
وحسبنا ، تصوراً لتلك المناهضة ، أن نذكر ما خطه أحد أولئك المفكرين وصفا للأوبرا قال :

« الأوبرا عمل رثي ذو وجهين من الشعر والموسيقى يحاول فيه الشاعر والموسيقى أن يصعرا بعضهما بعضاً . وكلاهما يجتهد في إخراج نتاج سيء »

ولكن « بيرن Perrin » ، الموسيقار الإيطالي غالب تلك الصواب فذلاً واستطاع ، بمجهود الجبارة ، أن يحصل في عام ١٦٩٩ من الملك لويس الرابع عشر على امتياز يخوله تمثيل الروايات الثنائية على الطريقة الإيطالية مدة اثني عشر عاماً في باريس وغيرها من المدن الفرنسية ، فشد في باريس مسرحاً جديداً مثل فيه كشكولاً من المناظر والروايات والرقص . وقد اشترك مع بيرن موسيقار آخر اسمه كامبير « Cambert » ، عاونه في مجهوده ، وكان أول موسيقار فرنسي ظهر في ميدان تلحين الأوبرا ، غير أن نزاعاً دب بينهما ، ساقها إلى التناوش فالحصومة ، مما أدى إلى حرمانهما من الامتياز المشتمل به ومنحه الموسيقار لولي « Lully » ، الذي يعد بحق أب الأوبرا الفرنسية ومبدعها وهو إيطالي الأصل ، ولد في فلورنسا سنة ١٦٤٥ ، إلتقى به الشفاليه جيز « Quise » ، في أثناء رحلته في إيطاليا صياً في الثانية عشرة من عمره ، حسن الصوت ، بارع في

في مثل القرن السابع عشر اتخذت الأوبرا الإيطالية سيليا إلى فرنسا ، فاكاد يتم زواج ماري ميديشي من الملك هنري الرابع ، وهي إيطالية ، مسقط رأسها فلورنسا مباءة الأوبرا الإيطالية ، حتى استقدمت من إيطاليا نخبة من شعرائها وموسيقائها لتبهر فرنسا (وطنها الجديد) بروعة الفن الإيطالي في الأوبرا الحديثة . غير أن أولئك الشعراء والموسيقين لم يصيبوا النجاح المرجو ، لأن الفرنسيين استقبلوهم في شيء من القنوط غير يسير . وكرهوا منهم أن يذيعوا في الملأ ، أن اللغة الفرنسية لا تصلح لأداء الغناء على وجهه الصحيح ، وكبر عليهم هذا الطعن الجارح فمقتوا أولئك الفنانين الأجانب وكالوهم قدما وتغمرحوا .

حدث بعد ذلك أن كان « مازارين » ، الذي كان سفيراً لفرنسا في روما ، وظل في سفارته زمناً طويلاً تمكن فيه من معرفة فن الأوبرا الإيطالي وتذوقه ، فعمل على استيفاد طائفة من الشعراء المجهدين ، والموسيقين الماهرين ، والمغنيين البارعين إلى فرنسا ، فاستطاعوا في عام ١٦٤٧ أن يخرجوا أول أوبرا باللغة الفرنسية ، نالت من النجاح حداً كبيراً ، رغم مصادمها من العقاب ، وما

قد تألفت المقدمات الآلية لأوبرات «لولى» من أربعة أجزاء بينما كانت مثيلاتها في إيطاليا مكونة من ثلاثة أجزاء فقط .

وبذلك ابتكر «لولى» نوعاً خاصاً للأوبرتين الفرنسى يمتاز عن الأوبرتين الايطالى ، كما طبعت أوبراته بكثرة مناظر الرقص فيها لأن الشعب الفرنسى كان يحبها ويذكرها .

وكانت عادة «لولى» في تلحين أوبراته أن يستظهر الشعر ويترنم به مراراً حتى يبط عليه اللحن غصواً ، ثم يجلس إلى البيانو فتتلى ويعزف . وعلى الموسيقى على من يختاره من تلاميذه . وكان يتولى رئاسة الفرقة في المسرح ، ويؤدى . في الوقت نفسه ، عمل مديره وخرج الروايات معاً ، وكان أحق تخرج به الحدة عن طوره الطبعي ، فيركل المازفين بقدمه إذا ساء منهم عمل . ولقد بلغت به تلك الحدة أن أخذ كان أحد المازفين وضربه بها على ظهره فكسرها ، ولذلك كان دائماً في خلاف مع معاونيه في العمل ، ولكنه كان يادر إلى مصالحتهم عند ما تهدأ ثورة غضبه ، وبلغ من حاقته أنه في أثناء تمثيل إحدى أوبراته لمناسبة شفاء الملك ، أن أصيب في قدمه بجرح مات بسببه عام ١٦٨٧ عن ٥١ سنة .

ولما لم يكن من خلفائه ولا تلاميذه من يستطيع سد الفراغ الذى أحدثه موته فقد اضطلعت الأوبرا الفرنسية وظل الأمر فيها كذلك حتى انتهى الميراث إلى الموسيقار « فيليب رامو *Philippe Rameau* » الذى أعجب كثيراً بما رآه في إيطاليا من فن الأوبرا . إعجاباً حله على الإنكباب هناك على دراسة الموسيقى عزفاً وطعاً بالقواعد . ولم يعد إلى باريس سنة ١٧٢١ حتى ألف كتاباً في الهارمونى يعد أساساً لعلم الهارمونى الحديث إذ أدخل على هذا العلم كثيراً من التجديد .

العزف بالقيثارة ، فاستصحبه إلى باريس وقدمه إلى شقيقته الملكة تحفة فنية ناشئة ، ولكنه كان يتنهر فرص فراغه لاتمام دراسة العزف بالكان ، ودرس قواعد الموسيقى فنبغ في ذلك حتى اختير ضمن فرقة الأربعة والعشرين عازفاً بالكان الذين كانت تؤلف منهم فرقة الملك لويس الرابع عشر . وقد اصطفاه الملك فولاً رئاسة فرقة الصغيرة وكلفه وضع موسيقى لبعض موافق الرقص في الروايات الفكاهية لمولير . وهذه الوسيلة بدأ اتصال «لولى» بالمسرح وطموحه إلى الحصول على الامتياز الذى يتمتع به « بيرين » وقد أبلغه ما ربه حظوته لدى الملك ، وما وقع من الخلاف بين « بيرين » وشريكه .

وقد وفق «لولى» في اختيار شعراء أوبراته التى تواتت واحدة بعد أخرى ، وأصبح الشعب الفرنسى الذى كان لا يابى بالأوبرات ، يتوقها ويحس اللذادة فيها ، وقد لازمها النجاح برغم ما كان بينها وبين الأوبرات الايطالية من تفاوت عظيم في الناحية الفنية .

وهنا انجذبت الرغبة في فرنسا — على نحو ما سبق حدوثه في إيطاليا — إلى إحياء الرواية اليونانية القديمة ، ولذلك كان المنصر الروائى في الأوبرات الأولى للموسيقار «لولى» أبرز ما فيها ، كما كانت خلواً من غناء الأوبرا المنفرد *Art* بل كانت كلها محاورات ثنائية ، وثلاثية ، ورباعية . وكانت الآلات الموسيقية المستعملة في الفرق ثمانية تلك الأوبرات هى الآلات الوترية ، والفلوت ، والأبواه ، والطبول . وكانت الأوبرات الفرنسية في صالح الشعر أكثر من الأوبرات الايطالية التى كانت الموسيقى فيها تطغى على الشعر . وقد أدخل «لولى» المقدمات الآلية في الأوبرات أوفرترير ، ورغم أن الأوبرات الفرنسية كانت تحت التأثير الشديد للأوبرات الايطالية سيما مدرسة « نابولى »

وعلى التقيض من ذلك كان الشعب كثير الاقبال على الروايات الهزلية التي كانت تلقى في الاسواق العامة والتي كان يطلق عليها اسم الفوديل والتي هي أساس نوع الروايات المطبوع بالطابع الفرنسى وهو نوع الاوبرا كوميك .

وكان روسو أول من كتب أوبرات فرنسية سهلة المواضيع يستسيغها الشعب ويتذوقها ، أخرج أولاها عام ١٧٥٢ ثم تلاهت أوبراته بعد هذا التاريخ وكانت مؤلفة ، في عصرها الالام ، من مقطوعات موسيقية صغيرة وبها أغاني منفردة « Arie » ناسبت الشعب وجبته في الاوبرا حتى أصبح كلفاً بها .

ولقد هاجمه كثير من «مذكرى عصره» وفي مقدمتهم روسو ولكنه عرف ، في حزم وعلم ، كيف يدفع عن نفسه تلك الحلات

وهو أول من بذل مقامات ألحان الكنيسة . وهي المشابهة للمقامات في الموسيقى العربية ، بنوعى السلين الكبير والصغير ، الميجور والمينور . أما عن أسلوبه في التلحين فانه لم يتغير كثيراً عن أسلوب أوبرات «لولى» حيث نهج في البداية نهجه ، إلا أن أوبرات «رامو» امتازت بأنها كانت أغنى في الآلات الموسيقية ، كما كانت أغنى من الوجهة التلحينية وتزايها أكثر توزيعاً .

غير أن مواضيع تلك الاوبرات كانت تعالج أموراً عليية ومادة قديمة إن شراً لها البلاط وقدرتها طبقة من المتأدين والمعلم فإن الشعب الفرنسى كان لا يستسيغها في سهولة وترحيب .

١٠٠٠ جنيه مصرى

يدفعها

بنك ندا وحلفون وشركاهم

لم يثبت عليه توقيعه بدون وجه حق عن تسليم أوراق مالية باعها بالتقسيط وتسدد له منها

منذ تأسيسه إلى اليوم

منتجات بلادكم

أولى بتشجيعكم واقبالكم

شركة مصر للغزل والنسيج

نتسج لكم أصنافاً جديدة مصنوعة من القطن المصرى الخالص

من الدبلان المصرى - دبلان زهرة المحلة - وكافة الأنواع الأخرى

الشيكة - قماش المصايف - الملابس الداخلية

والقمصان على ألوان جديدة مختلفة

بمجموعة فاخرة من فوط الوجه وقماش البرانس

حتموا طلب منتجات الشركة من :-

مصانع الشركة بالحلة الكبرى ومن فرعها بإسكندرية الأزهر بمصر

ومن جميع محلات المائتات وأوردة وشركة بيع المصنوعات المصرية وفروعها

بحوث علمية

صوت الرضيع

والاعتقادات ، فانه وإن كان الكثير من الحيوانات تصرخ ساعة ولادتها ، إلا أن التجارب الطبية أثبتت أن حاسة الشعور « الحس » تكون في المولود الجديد ضعيفة جداً في الأسابيع الأولى من ولادته ، حتى إن وخز الأبر وأقوى التأثيرات الكهربائية التي لا يطقها البالغ يمتثلها الرضيع في هذه السن دون صراخ أو أية حركة دفاعية . كذلك ثبت علمياً أن صراخ المولود الجديد لا يمكن أن يدل على تألمه ، كما ثبت موسيقياً أن هذا الصراخ لا يمكن أن يدل على احتجاج أو عدم رضا أو تمير عن أى معنى آخر يحتاج فيه إلى التفكير لأنه لا يظهر في رنين صرخ الرضيع أى تغيير صوتي إلا بعد خمسة أو السبعة الأسابيع الأولى من الولادة ، وبعد هذه السن فقط يظهر في وضوح صراخ الرضيع الدال على عدم رضائه أو تألمه .

وعلى هذا فليس صراخ المولود الجديد دالاً على تأثير حاله النفسية وإنما هو كما أثبتته الطب الحديث ، مساعد لعملية التنفس ، يأتيه المولود عفواً عن غير قصد ولا إرادة . وما ذلك الصرخ إلا مجرد قصير المزايم الصوتية التي لم تكن قد فتحت بعد ، والتي تقاوم الهواء الخارج في التنفس من الرئتين (الزفير) محاولاً فتحها ، وقد ثبت أن ذلك الهواء الذي هو أول هواء يدخل الرئتين يكون أشد انتشاراً فيها وأقوى على فتحها كلما قاومت المزايم الصوتية خروجه . وعلى ذلك فصراخ المولود الجديد لا علاقة له مطلقاً بالعالم

يستقبل الوليد الدنيا باكية صارخا ، فكأنما يحى العالم بصياح مرتب الإصااع تتخلله سكنت متظمة الفترات . فالصوت الانساني هو العلامة الواضحة المalle على الحياة ، إذ يثبت بها الطفل عند ولادته دخوله الدنيا .

وقديماً شغل العالم بتفسير أول صراعات الوليد ، فجللت جميع تعليلات العلماء والمفكرين كلها فلسفية ، قد يكون للنبال والتوسع في معاني الحياة وشروطها أوضح الأثر فيها . وإنما لتشير إلى بعض آرائهم استكمالاً للموضوع وتخصيماً لبحثه :

يقول العالم جوتسمان « أول صراخ المولود ومدلوله هما العظم الذي حاول الناس تفسيره ، فاعتقدوا أن صراخ الذكور عتاب لبيدنا آدم وصراخ الإناث عتاب لحواء »

ويقول الأستاذ ميشيليب :

« إن صراخ الوليد فرع من استيلاء الطبيعة عليه ، واستكانته لها ،

وزعم آخرون أنه احتجاج ضد الولادة ، ومنازلة متمرك الحياة المقفمة بالبؤس والفتيق ، حتى إن كانت (Kant) الفيلسوف الألماني الكبير (١٧٢٤ — ١٨٠٤) لم ير في هذا الصراخ غير مجرد مدلول ظني فقال « إن الوليد يوم مولده لا يشكو أنأا وإنما يصرخ من شدة غيظه ، ذلك بأنه يريد أن يتحرك فيتمده بحزه ويسلب منه حريته ،

وهذه الآراء ، وغيرها ، أقرب إلى الخيال الشعري منها إلى الحقيقة . فان العلوم الحديثة أثبتت بجلالة بطلان تلك الآراء

ذلك في البكاء من شدة الفزع، فإذا انخفض صوت البياو بعد ذلك فبجأة ظل الطفل يرقبه بفزع .

على أنه وإن اختلفت سن الأطفال في بدء تأثرهم بالموسيقى فإنه من المحقق أن يتأثر كل من كل جسمه نمواً طبيعياً في الأسابيع الأولى ، تأثراً مختلف الدرجات ، بالأصوات المأدبة الصادرة من الآلات الموسيقية أو الغناء أو من صوت الأم الحنون . ويعتبر عليا ربع العام الأول من عمر الطفل الوقت الذي يحفظ فيه السماع . وتكون سعادة الطفل كبيرة إذا ما اكتشف عن مصدر الصوت . وإذا ما أعطى الطفل لعبة فإنه يحاول أولاً ضمها إليه ، ولكنه سرعان ما يضرب بها جسماً صلباً لأحداث صوت . فالطفل يحاول بما يتناسب وعقله أن يحصل كل شيء إلى آلة صوتية ، وهو لا يبر من اللعبة لذاتها إنما يسعد منه أنها تسبب انتشاله وتكون مصدر عمله ولهذا كانت (الشخايل) أول آلات الموسيقى التي يعرفها الطفل . والضرب بها أول ما يعرفه من أنواع العزف بالآلات

وكما أن الموسيقى أقدم في العالم من الكلام فهي كذلك في الطفل ، لأنه لا يحاول تقليد الملمع بطريق الكلام بل بطريق النطق الغنائي فهو يجتهد في المحافظة على منطقة الصوت ومحاكاته . وكثيراً ما تستعين أذن الرضيع ببنه فيرقق الطفل فم المتكلم أو المغني كأنما يقرأ من الشفاة محاولاً الاحتفاظ بطنقة الصوت الذي يسمعه . ثم تنمو فيه قوة المحاكاة من أسبوع لآخر فتكون في البداية ضعيفة تتدرج إلى أن تصبح قوية .

ولقد ثبت أن الأطفال تتفاوت في القدرة على محاكاة أصوات الغناء . فبينما بعضهم يحاول تقليد الصوت الذي يسمعه ويحيد نفسه في ذلك ، نجد غيره يستطيع في غير جهد محاكاة ذلك الصوت تماماً ، وقسم ثالث يرتفع في المحاكاة عن الصوت الذي يسمعه أو يزل عنه غظلاً . وهنا يمكن معرفة مقدار الاستعداد الموسيقي عند الطفل

وقد أظهرت التجارب أن الأطفال ذوي الاستعداد الموسيقي

الأول يكون هادئاً تكثر فيه الأصوات الموسيقية ، بينما يكون الثاني على العكس .

وقد ثبت أن نمو ملكة التكلم تتوقف على نمو الصرخع اللبال على عاطفة السرور . فإن الرضيع يتأده بكثرة سماعه إياه ، كما يمكنه الابيان به طوع إرادته فيتعود منه التعبير الصوتي وتقليد ما حوله من الأصوات ، حتى إنه ليجتهد في أن يجعل صرخته هذا موافقاً لنبرات الوسط المجاوز له ، ومن هذا تربي فيه ملكة التكلم ويضع عن أول مقاطع واضحة ينطق بها وهي « بابا ماما » وبذلك يتحول صرخع السرور إلى تكلم .

وتعلم التكلم — أو بعبارة أخرى وضوح نطق المقاطع وربط مخارج الكلمات — لا يؤثر قط على روح الرضيع بل يؤثر كذلك في نمو أعضائه جسمه التي يستعملها في التصويت وهي المسماة بالجهاز الصوتي الانساني، فيمرنها ويقومها .

وفي الامكان قبل أن يتعلم الرضيع التكلم أن نعرف ما إذا كان ذا مواهب موسيقية أولاً ، فقد لوحظ كثيراً أن الرضيع ذا الاستعداد الموسيقي يمكنه قبل أن يتكلم ، أن يحاكي أى صوت موسيقي يسمعه بشرط أن يكون هذا الصوت في دائرة الأصوات التي تشتمل عليها منطقة صراخه المختلف ، وإلا كانت المحاكاة فوق طاقته .

أما تأثر الطفل بالموسيقى إجمالاً فيختلف باختلاف الأطفال فان طفلاً في اليوم السابع والثشرين من مولده وقف صياحه وسكت حين عزف له البياو ، وهذا الطفل نفسه كانت الموسيقى على السمع أياً كان مصدرها تسبكه عن الصرخع في الأسابيع التي تلت ذلك بيسير ، وإن طفلاً آخر كان ينصت في الأسبوع الخامس لأصوات العزف أو الغناء . وطفلاً آخر كان عند سماعه الموسيقى في الأسبوع السادس عشر من عمره يرفع رأسه متأثراً متلفتاً في الحيرة عن مصدر العزف إلى أن تقع عيناه عليه فيظل يراقبه . وعندما كان يرتفع صوت البياو كان الطفل ينزعج وتضيق فتحة فمه ، ثم يأخذ الطفل بمد

يمكنهم ترويض النيات الموسيقية الصغيرة في الشهر الثامن أو التاسع من أعمارهم. وقد قرر ذلك الكثيرون من علماء الموسيقى الذين قاموا بتجارب عديدة على الأطفال، خصوصاً في مراقبتهم لأبنائهم. وقد يستطيع بعض الأطفال التكبير في ذلك بكثير وهذا نادر لاحقاً له فقد قرر الأستاذ الدكتور «شونمان» Schuenmann أستاذ التربية الموسيقية بجامعة برلين أنه كان يحمل طفله على رجليه أمام البيانو فكان وهو في الشهر السادس من عمره يحاول الفناء في منطقة الأصوات التي يرضفها له.

كذلك قرر العلامة (استمف) Stamp أن ابنه وهو في الشهر التاسع من عمره استطاع أن يبنى في حدود النغمة إلى رابعيتها أو خامستها إذا وقع والده على البيانو ولكن هذا كان دائماً في اتجاه من أعلى إلى أدنى، ولم يستطع الطفل في هذا السن عمل العكس. وفي هذا ما ثبت للطلب أن إمكان إزعاج الحبال الصوتية يكون ميسوراً في الحصول على الأصوات النليظة قبل إمكان توترها حسب الإرادة للحصول على الأصوات الحادة ولكن هذا الطفل نفسه كان في مقدوره في سن ١٤ شهراً أن يبنى في أي اتجاه كان.

كذلك قرر الموسيقار المعروف (دفوراك) Dvorak أن ابت استطاعت بعد مضي سنة واحدة على ولادتها أن تحاكي لحن مارش بسيط.

وفي نهاية السنة الثانية للرحيم تصبح دائرة الأصوات الموسيقية التي يستطيع الفناء فيها خمسة أصوات وهي تيسره جميع الأطفال تقريباً.

وسأتي في مقالات تالية على نماء الصوت الإنساني في دور الطفولة، ثم المراهقة، فالبلوغ، فالرجولة، فالشيخوخة.

ظهر حديثاً

الجزء الأول

من كتاب

دراسة القانون

تأليف الأستاذ

دكتور محمد أحمد الحفني
مفتش الموسيقى بوزارة إدارية
ومرآب مفوسة للمهد

مُصنَّطِعُ رَضَا بَابُ
رئيس المعهد الملكي
للموسيقى العربية

يطلب من إدارة المعهد بشوارع الملكة نازلي بمصر



الموسيقى في كلمات

لا كانت الموسيقى إذا استطاع الانسان أن يترجم ما تعبر عنه
في كلمات واضحة جلية، أو بصورة زينية
هيلر

في العبقرية والاستعداد

أيها الفنيون الحديثون لا تسألوا ما هي العبقرية، فإن العبقرية
منكم يحسها ومن حرم العبقرية لن يدرك مطلقاً كتبها
روسو

العبقرية لا تنقل القواعد الموضوعة، ولا تهمل الجد في العمل
ثيياوت

إني لا أعتقد في أية عبقرية، بل في العمل الجدي المتواصل
ريجمر

العبقرية الفنية نادرة الوجود، ولكن يستطيع كل إنسان
أن يتغلب ويتربى فنياً بشرط أن يجد وديار على الاجتهاد في
التحصيل، وعلى قدر سعة طبعك بالأشياء تقل العوائق في طريقك،
ويتناسك نجاحك في الحياة
أفلاطون

أول علامات الاستعداد، مراوغة الشيء
ماركس

بمجرد الاستعداد يملك تسعى وتستوعب، أما العبقرية
فتجملك بتدفع
هيتشولد

الموسيقى والشعر

الموسيقى شاعر أيضاً
تهوفن

الموسيقى قاتلة، والشعر خطيبها
فاجنر

الشعر جسم الورد، والموسيقى رائحتها
فاجنر

كلما أخرجت ما أضنه من الأغاني يغير الحان أشعر أنه
يعزوها الروح
طاغور

الموسيقى أقوى من الكلام كثيراً، فإذا امتزجا معاً كانا
بمثابة زواج الأمير بآلة الحفنة
شوبنور

يبنى أن يكون الشعر في الأوبرا الولد المطيع للموسيقى
موزار

يجب أن يكون الشعر في الأوبرا مجرد وعاء لا شيئاً قائماً
بذاته
فيتا

الموسيقى وحدها لغة العالم، فإلى حاجة إلى ترجمة لأنها
النفس تتحدث النفس
جايل

بِسْمِ الْقَدِيمِ وَالْجَدِيدِ

من يرغب عن الموسيقى لا يستحق أن يسمى إنساناً ، ومن
يقصر على حبها فهو نصف إنسان ، وأما من يزاولها فهو
الإنسان الكامل

جيتا

جد بما فيك من قوة تبلغ غرضاً لم يصل إليه سواك ،
واقف نفسك إلى آخر نعمة من حياتك ، ولا تنف عن تحصيل
العلم إذ : الحياة قصيرة والفن دائم
بيتهوفن

لا قائدة من المتروموم ، فصاحب الاحساس الحقيقي لا يحتاج
إليه ومن حرم هذا الاحساس لا يجديه شيء غيره
بيتهوفن

الموسيقى أشرف ما تهب بنا العصور القديمة والحديثة أن
تمله
فريدريك الأكبر

مزاولة الفنون الجيلة مقصورة على أهل المواهب . وأما
عشقها فمتيسر مباح لكل مخلوق
جرين

فِي الْقَوَاعِدِ وَالنَّظَرِيَّاتِ

التي الذي لا تسمح به الموسيقى لا يكون سببه أن قواعد
مينة وضما أستاذ للفن تضاد وجود هذا الشيء . إنما هي قوانين
طبيعية أملتأ الناس على أستاذ هذا الفن ، وكلفته المحافظة عليها ،
فالخطأ الموسيقى خطأ في المنطق

هاوبتمان

البغرية واسعة الطبيعة في وضع قواعد الفنون
كانت

احترم القديم ، ورحب بالجديد . ولا تحكم على من تجهل
من الناس

شومان

لا بد أن نسأل أنفسنا سؤالين : هل تمت لنا معرفة القديم
كله وانتهت بنا إجادته كما أجاده القدماء قبل الشروع في شيء
جديد ؟ ثم هل لنا استعداد أيضاً ؟

بوزوني

الموسيقى في أحسن مشاعرها لا تحتاج للحدادة ، ويعني آخر
إنها كلما قدم عليها العبد اعتادها الإنسان وكان أثرها أعظم
جيتا

فِي تَعْلِيمِ الْمَوْسِيقِي

الموسيقى تهذيب الخلق . فإذا ما تعين ذلك اقتضح لنا وجوب
تعليم الناس إياها تعليماً إجبارياً
أرسطو

يجب أن تستخدم الموسيقى في خدمة الدولة كسائر الفنون
الأخرى . والرأى القائل بأن الموسيقى أداة لهو وطرب للنفس
رأى فاسد خاطئ ، والموسيقى يجب أن تبعث على حب الطيب ،
وكرامية الردى . حتى يصح المرء بواسطتها صالحاً طيباً ، وما
من شيء يتغلغل في أعماق النفس . ويسكن في قراورها كالإقناع
والنعم . ولهذا تصلح الموسيقى الجيدة سامعها وتفتح بقدر ما
تفسد الموسيقى الرديئة
أفلاطون

يجب أن لا يكون التعليم الموسيقي منزولاً ، بل جزءاً من الثقافة
العامة
ليزرت

أدب الموسيقى وفلسفتها

وليس من هنا أن تثبت من الوقائع التاريخية أو الأدبية التي اشتمل عليها كتاب الأغاني فإن الخطب في ذلك أعظم من أن تسمة طائفة بحالة كنهه، وإنما زيد أن نمتحن أبا الفرج ونخبر مذهبه في تسجيل الوقائع وطريقته في أدله الرواية. على أننا نكاد لا نقدم على ذلك حتى يلوح لنا أبو الفرج صريحاً نقاداً وعلامة متشككاً يتناول الوقائع على حذر ويستعرض الروايات وفي نفسه من بعضها ما فيها.

على أن أبا الفرج مع هذا كله لم يكن في كتابه مؤرخاً على النحو المتعارف بل كان أديباً يخدم التاريخ الأدب ويستخره له فما جاء من التاريخ على هذه الشريطة رحب به وما بدد عنه أغفله والأمر في الكتاب كله قائم على هذا الوضع. وقد التزم أبو الفرج ذلك إذ كان قد أقام الكتاب على الموسيقى والفناء وجعلها قبلته الأولى وغايته العظمى، ثم استطرد إلى الأدب إذ كانت الأصوات الغنائية لا تقوم إلا بالشعر واضطرته الضرورة إلى ذكر الشعراء الذين قالوا الشعر الغنائي، وإلى ذكر الوقائع التي قيل الشعر بسببها، ثم إلى ذكر بعض الملوك الذين وصلتهم بالوقائع صلة أو ربطتهم بها رابطة.

وقد وضع من هذا أن الأدب نفسه جاء في الكتاب محمولا على غيره وليس أصلاً مقصوداً بالذات. وإذا كان الأمر كذلك فإن التاريخ يعد من باب أولى عالة على الكتاب.

كان أبو الفرج في كتابه أديباً ولم يكن مؤرخاً. وإن شئت قل إنه كان مؤرخاً خاصاً عمد إلى بعض النواحي فسجلها في كتابه وخلصها على الدهر في ديوانه. ومن الفروق الواضحة بين المؤرخ والأديب أن المؤرخ إذا التزم ناحية من التاريخ وجب عليه ذكر كل ما اتصل بهذه الناحية واضطر إلى الإحاطة والاستيعاب، وإن عمم القصد

أبو الفرج الأصفهاني

الأديب المؤرخ

للكاتب الأديب الأستاذ وخلصون.

كان الباحث لأبي الفرج الأصفهاني على تأليف كتابه غيرته على الأغاني واستنكافه أن ينسب إلى لحول المغنين ما ليس لهم أو يحمل عليهم ما لا يتفق ومكاثمتهم في الفناء، وقد ساقه المقام إلى:

«ذكر السبب الذي من أجله قيل الشعر أو صنع اللحن من خبره يستفاد ويحسن بذكره ذكر الصوت معه على أقصر ما أمكنه وأبعد من الحشو والتكثير بما يقل الفائدة فيه، وأتى في كل فصل من ذلك بتنف تشاكه. ولحق تليق به، وهو إذا تأملها قارئها لم يزل متغلا بها من فائدة إلى مثله، ومتصرفاً فيها بين جد وهزل، وآثار وأخبار، وسير أشعار متصلة بأيام العرب المشهورة وأخبارها الماثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والحلفاء في الاسلام، تجعل بالمتأدين معرفة، وتحتاج الأحداث إلى دراستها، ولا يرتفع من فوهم من الكحول عن الاقتباس منها».

هكذا يشرح أبو الفرج مذهبه في التأليف ويبسط طريقته في الكتابة ونحن نزيد أن تناول الكلام على أبي الفرج في هذا الفصل من ناحية التاريخ نرى مبلغ شأوه في هذه الناحية، وتقف على عظم أمره.

بالأخبار وأنه ما كان يقبل من أحد في العصور السالفة أن يروى خبراً أو يذكر واقعة إلا إذا أسندها إلى رواية ثقة وعزاها إلى شهود عدول. فهذا هو روح العصر وما كان لأبي الفرج أن يشذ عنه أو يتعدى حدوده وتقاليد، ومن الأنصاف أن يلحظ النقاد عذراً أبي الفرج فيما ذهب إليه في هذا الصدد.

والناظر في كتاب الأغاني يجد في كل صفحة من صفحاته آية الرغبة في استخلاص الحقائق وتمحيص الوقائع ويجد أبا الفرج قد وقف طويلاً عند بعض الحوادث شاكاً مسترياً فإذا غلبته نزعة الأدب على أمره وسجل في كتابه بعض ما يريه مده له أو عقب عليه بذكر ما يفيد اختلاق الواقعة أو إخراجها عن حقيقتها بالمبالغة والاسراف. وقد اشتمل الكتاب على وقائع كثيرة بين فيها الاختراع واعتذر أبو الفرج عن نشرها بشهرتها وتعلمها بحيث ينبغي أن لا منها الكتاب.

ومن أخلاق أبي الفرج الواضحة في كتابه حبه الشديد للانصاف وسعة صدره ورحابة خلقه وترفعه في التأليف عن مظنة الشبه والأهواء وتحجافه عن التأثير بالتزعات الشخصية. وآية ذلك أنه كان أموياً ولكنه ترجم للخلفاء العباسيين ترجمة واسعة مستفيضة وأحطب في التفتي بأنارهم والاشادة بمحامدهم وصور عصورهم تصوراً يفتن النفوس ويغلب الألباب. وآية أخرى أنه كان شيعياً ولكنه لم يتحامل على السنيين ولا أثر عنه في كتابه نقد لم أو تعريض بهم.

ويظهر من مبلغ ما كان عليه مؤلف الأغاني من النزوج العلي وكيف أنه ارتفع في مكانته عن التأثير بنزاعته الخاصة أو التحيز لهواه إلى حد يؤثره على الحقيقة ويخرجه عن الحدود التي التزمها وشرطها على نفسه عند ما هم بإخراج كتابه.

ويحصرني في هذا المقام رأى أحسب فيه الكفاية من الدفاع عن أبي الفرج عند من يتهمون بأنه أغفل تاريخ ابن الرومي لكرهه له وتعبه عليه. وعندي أن هذه

وأراد التاريخ لعصر بأجمعه أو لمصور مختلفة على نحو ما كان يفعله المؤرخون الأقدمون كان عليه أن يسجل جميع ما حدث في ذلك العصر أو تلك الصور المعنية بالأمر. وليس ما نهجه أبو الفرج في كتابه مستوياً مع واحدة من هاتين الطريقتين وقد نه في مقدمة كتابه إلى أنه لم يصنف كتابه «أبواباً على طرائق الغناء أو على طبقات المغنين في أزمانهم ومراتبهم أو على ما غنى به من شعر شاعر، ثم علل ذلك بطل ذكرها.

وقد رأيت أن أبا الفرج لم يأخذ نفسه بطريقة المؤرخين حتى في الشيء الذي ألف الكتاب لأجله وهو الغناء.

على أن أبا الفرج أخذ نفسه في الوقائع التي دعت إليها مناسبة كتابه مأخذاً صبراً قد جهد نفسه في تحري الحقيقة وأكد ذهنه في تعرف الصدق فيما روى له أو نقل إليه. وتراه حين يستريب رواية يبنه إليها يلتفت النظر إلى وجه العيب فيها ثم يعمد إلى التقصي فيروى الحادثة من طريق آخر إن تيسر له ويضارن في بعض الأحيان بين الروايات ويبنه إلى الخلاف بينها ويرجح بعضها إلى بعض لأسباب تقتضي ذلك وتبرره.

ومن العيوب الظاهرة في كتاب الأغاني عند بعض النقاد تكرار الوقائع وتعدد الروايات للحادثة الواحدة مما يقلل على القارئ ويدفعه إلى الملل والسأم. ونحن نتمسك لأبي الفرج عذراً في ذلك من رغبته الشديدة في تحري الحقيقة فهو يكرر الواقعة لاختلاف الرواة فيها ولعدم اقتناعه بما يرجح واحدة على الأخرى، وفي حسبان أنه بذلك قد وفى الموضوع حقه ووضع الأمر في نصابه وأكل للقارئ آلة البحث والاستقراء.

وشيع بهذا ما يلحظ به بعض المتأدين اليوم من استكراه النعنة التي صدر بها أبو الفرج الأخبار، حيث يقول: حدثني فلان عن فلان الخ. فهم يرون هذه النعنة حسوا لا طائل وراءه. ولنفوا يفتني التزده عنه، وقامتهم أن هذه النعنة كانت فيها معنى أداة الرواية ومظهر الثقة

التهمة غير قائمة وليست مما يليق توجيهه إلى أبي الفرج ولا
ما يرضع إلى المساس بمكانته الأدبية .

أما هذا الرأي فهو أن أبا الفرج قد التزم أن لا يترجم
لأحد من الشعراء إلا إذا كان قد غنى في شيء من شعره ،
وليس من المستبعد أن لا يكون قد غنى في شعر ابن
الرومي في حياة أبي الفرج ، ذلك أن ابن الرومي وأبا
الفرج كانا متعاصرين . وفي يقيني أن هذا الاحتمال الذي
سقتة أقرب إلى الواقع والصق بأخلاق أبي الفرج من
الرية الباطلة والظنة التي لا تقوم على حجة أو إقناع .
ويمرر ما ذكرناه أن ابن الرومي كان شيئاً ظو أن هناك
بجالات للصعوبة لآثره أبو الفرج بهواه .

ولسنا حين نصف أبا الفرج بحب الانصاف والترفع
عن الانسحاق مع النزعات الشخصية تتكاف له الحجة أو
تتلس له الآيات فهذا كتابه ينهض له بالحجة ويقوم له
من ذلك بالآيات البينات

فمن آيات الانصاف غير ما أسلفناه من التجرد عن
التأثر بأمويته عند الكلام عن العباسيين - مذهبه في ترجمة
الشعراء الذين ناقض بعضهم البعض وأفرد كل منهم في
مجال زميله فانك ترى أبا الفرج يضع التمسك ببرأيه
ولا يأبه إلا للوقائع في ذاتها مسجلاً لكل شاعر ما روى
عنه ، راوياً آراء نقدة الشعر في الحكم بين الشعراء غير
مظهر عصبية أو هو ذائق فان عن له أن يدخل في
الموضوع كان الحكم العدل والقاضي المنصف . وليس هناك
أدل على تجلّي هذا الروح في أبي الفرج مما صدر به
الكلام على أبي تمام حيث يقول :

« وفي عصرنا هذا من يتعصب له فيفرط حتى يفضل
على كل سالف وخالف وأقوام يعتمدون الرديء من شعره
ينشرونه ويطرون بحماسة ويستعملون القحة والكبرة في

ذلك ليقول الجاهل بهم إنهم لم يفلخوا علم هذا وتمييزه
إلا بأدب فاضل وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسب به كثير من
أهل هذا البحر ويجعلونه وما جرى مجراه من تلب الناس
وطلب معاييرهم سيئاً للترفع وطلباً للرياسة . وليست اسألة
من أساء في القليل وأحسن في الكثير مستقطعة لإحسانه ،
ولو كثرت اسأله أيضاً ثم أحسن لم يقل له عند الاحسان
أسأت ولا عند الصواب أخطأت والتوسط في كل شيء .
أجل والحق أحق أن يتبع . »

فهذا هو طابع الانصاف وآية التحرر عند الحكم
والنقد . ولو أنك جئت بأعظم النقاد مكاة في العصر الحاضر
من درسوا في أرق الجامعات وأخذتهم بوضع مذهب يحكم
للقد الأدبي لما عدوا ما شرعه أبو الفرج منذ أكثر من
الف عام .

وشأن أبي الفرج مع المتين من حب النصفة وروح
العدل المتمكن شأنه مع الشعراء فأنت تراه صور اسحاق
ابن ابراهيم الموصلي تصويراً يكاد يخرج به عن عداد الناس
فيسبق إلى ذهنك أن المؤلف ستخونه البراعة عند الكلام
على قريع اسحاق وهو ابراهيم ابن المهدي ولكنك تكاد
تنسى اسحاق إذا ما أوغلت في ترجمة ابراهيم وتر على
أبو الفرج درره وأحاطك بحمزه وذبح يمرض عليك صوراً
مختلفة تقر العين وتبهج النفس وتستول على الفؤاد .

هذا قل من كثر . ونظرة من بحر . والمالمة سرمة
لبعض مذاهب أبي الفرج الأصمغاني في التأليف وطرقه
في التصنيف . أكتبها ونشوة الطرب تستغنى ، ونفحة
السرور تزع عواطفني أن وفيت بما كتبت هذا الأدب
الأكبر بعض حق على الخاصة وقت يحظ يسير من الشكر
له على ما طوق به رقاب الأدباء وأعجزهم به عن الوفاء بما
هو أهله من الشكر والتناء .

ديار التي كانت ونحن على منى

تَحُل بنا لولا نجا الزكاتب
ورده الجوارى عليه، غرك معاوية
يديه وتحرك في مجلسه، ثم مدّ رجله فجعل
يضرب بهما السرير.

فقال له عمرو: اتد يا أمير المؤمنين
فان الذي جدت لتلحاه أحسن منك حالا،
وأقل حركة، فقال معاوية: اسكت لا أبالك
فان كل كريم طروب.

كاروزو في المطبخ

كان كاروزو المني الايطالي المشهور كلفاً بالمكرونة
مشغوفاً بها، فدخل مرة أحد المطاعم في لندن، فقدم
إليه مكرونة لذينة الطعم، متقنة الطهي، جيدة الصنع.
بلغ من إعجابه بها إن توجه بنفسه إلى المطبخ ليشكر إلى
الطاهية مهارتها ونبوغها في قبا ثم نفسها نقوداً جزاء لها
وزودها بتذكرة في الأوبرا لتسمع غناها.

غير أنها قبلت منه التذكرة في جود وتردد وقالت
له: يا سيدي ليس لدى من الوقت ما يسمح لي
بالتوجه إلى الأوبرا لسماحك، فان أردت إكرامى ففنى
الآن صوتاً هنا، وفي المطبخ.

نقل كاروزو ياقه قميصه واستند إلى منضدة المطبخ
وأخذ ينفث غنا حلواً، قل أن غناها في الأوبرا، حتى
كاد ينهل عقول سامعيه.



حماران!

روى عن أسلم ١٠٠ قال: مرّ في عمر
رضي الله عنه وأنا وعاصم نفي موقف وقال:
أعبدنا على فأعبدنا عليه وقلنا أينا أحسن
صنعة يا أمير المؤمنين؟ فقال: مثلكما يحماري
المبادى. قيل له أى حماريك شر؟ قال
هذا ثم هذا. فقلت له يا أمير المؤمنين أتا
الأول من الحمارين، قال أنت الثاني منهما.

قاض مغن

ولّى قضاء مكة الأوقص المخزومي فسا
رأى الناس مثله في عفاه ونبه، فانه لثام

ليلة في جناح له إذ مرّ به سكران يتغنى بصوت للغريض،
فأشرف عليه فقال: يا هذا شربت حراماً، وأبظت نياماً.
وغنيت خطأ، خذه عنى، فأصلحه له وانصرف.

كل كريم طروب

قال معاوية لعمرو بن العاص إمض بنا إلى هذا الذي
قد تشاغل باللهو وسعى في هدم مروته حتى نيب عليه
فعله - يريد عبد الله بن جعفر بن أبي طالب، فدخل عليه
وعنده من المئين سائب غائر وهو يلقي الغناء على جوار
لبد الله، فأمر عبد الله بتحية الجوارى لدخول معاوية،
وثبت سائب مكانه. وتحنى عبد الله عن سريره لمعاوية،
فرقع معاوية عزراً فأجلسه إلى جانبه ثم قال لبد الله أعد
ما كنت فيه، فأمر بالكراسى فألقيت. وأخرج الجوارى
فحنى سائب بقول قيس بن الخطيم:

« ١ » مولى سيدنا عمر رضي الله عنه



مبادئ الموسيقى النظرية

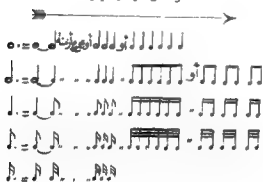
الدرس الخامس



العلامات المنقطعة

توضع نقطة إلى يمين رأس العلامة الموسيقية يكون الغرض منها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار زمنها الأصلي، وبمعنى آخر، تصبح قيمة هذه العلامة، وتسمى بالعلامة المنقطعة، مساوية لثلاث علامات من التي تليها في صغر الزمن، بدلا من اثنتين.

وتوضيحا لذلك نضرب الأمثلة الآتية :-
نقرأ من اليسار اليمين .

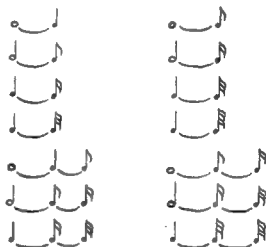


ومكذا

وقد توضع إلى يمين رأس العلامة الموسيقية نقط تزيد على الواحدة، قد تكون اثنتين أو ثلاثا . فيكون مدلول النقطتين الثانية إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار النقطتين الأولى لمقدار الزمن الأصلي، وبمعنى آخر: النقطتين الثانية تطيل الزمن بما يساوى ١ مقدار الزمن الأصلي للعلامة. فإذا وضعت إلى يمين رأس العلامة نقطة ثالثة كان مدلولها إطالة زمن هذه العلامة بمقدار يساوى نصف مقدار إطالة

الرباط

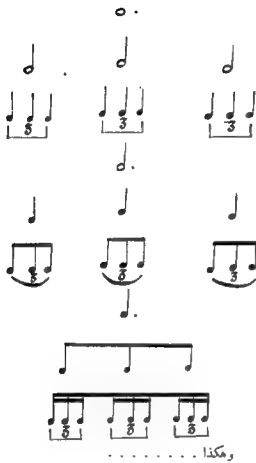
كثيراً ما توضع بين علامتين، أو أكثر، من العلامات الموسيقية، المتصلة في الدرجة الصوتية. إشارة تسمى الرباط، وترسم هكذا — ومنعها وصل أصوات هذه العلامات وربط مقاديرها الزمنية . مثال ذلك .



ومكذا

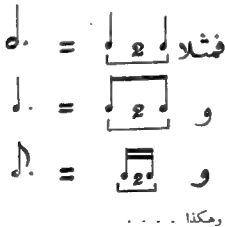
وباستعمال هذا الرباط يمكن التعبير عن أزمنة يتعدد التعبير عنها بأحد الأشكال المعروفة للعلامات الموسيقية السابق شرحها . وفي الجمل الموسيقية قد نجد . الرباط ، بين علامات موسيقية دون أخرى ، ويكون معنى هذا اتصال العلامتين ، أو العلامات التي يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة.
مكذا : —

المختومة وإشارة الثلاث :-

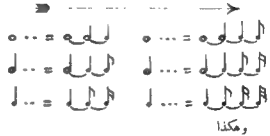


الصفيات

فاذا احتوت الإشارة على الرقم ٣ (مكننا ٣) كان مدلول ذلك سرابها على علامتين موسيقيتين ، هما الموضوعه تحتها الإشارة ، وتؤدي هاتان العلامتان في الزمن المخصص عادة لثلاث علامات ، وتسمى هذه بالصفيات .



النفطة الثانية الزمن وبمعنى آخر : النفطة الثالثة تقطع الزمن بما يساوي ٨ مقدار الزمن الأصلي للامنة وتوضيحاً لذلك نضرب الامة الآتية :-
ونقرأ من اليسار لليمين ،



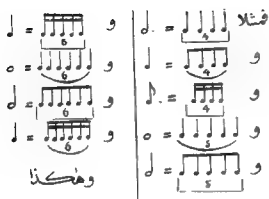
الكثبات والصفيات والربيعات والخمبات والدرجات الخ وكثيراً ما يوضع تحت عدد من العلامات الموسيقية إشارة على شكل قوس ترسم هكذا ____ أو - وفي وسطها رقم حسابي ٣ أو ٤ أو ٥ أو ٦ الخ ، وهذا رسمها هكذا :
٣ ٤ ٥ ٦ الخ
ويدل الرقم المرموز به في الإشارة على عدد العلامات الموسيقية التي يسرى عليها مفعول هذه الإشارة .

الكثبات

فإن احتوت الإشارة على الرقم ٣ مثلاً (مكننا ٣) كان مدلول ذلك سرابها على ثلاث علامات موسيقية ، هي الموضوعه تحتها الإشارة ، وتؤدي هذه العلامات الثلاث في الزمن الطبيعي المخصص لعلامتين فقط من نفس هذه العلامات الحالية من تلك الإشارة ، وبمعنى آخر ، تدل هذه الإشارة على توزيع الزمن الطبيعي لعلامتين على ثلاثة أزمنة متساوية تؤدي في كل زمن علامة من العلامات الثلاث المرقوم تحتها بالإشارة ٣ وتسمى هذه بالكثبات



ولزيادة الأيضاح نورد الأمثلة التالية مع استخدام العلامات



وواضح عما تقدم أن زمن العلامة الواحدة في الصفات يزيد على الزمن الطبيعي لكل هذه العلامة ، في حين أن زمن العلامة الواحدة في الثابت يقل عن زمن نفس العلامة في حالتها الاعتيادية .

الربيعيات والخميسات والدرسيات الخ

وعلى نحو ماسق من البيان يمكن أن يرمز بالرقم ١ أو ٢ أو ٣ الخ ، للدلالة على تقسيم الزمن إلى أربعة أجزاء أو خمسة أجزاء متساوية ، أو أكثر . وتسمى هذه بالربيعيات أو الخميسات أو السدسيات الخ



قبل شراء راديو جربوا

زنيت

وكيل مصر

عمانويل كوكينوس

وشركاه

٢٦ شارع فؤاد الاول بمصر

تليفون ٤٠٢٢٥
٤١١١٦



RADIO

ZENITH

Nouveaux modes 1935

GRANDS TOURS, MOYENS ET LONGS

Agente Reparatrice
exclusive pour l'Egypte: EMMANUEL COKKINOS & Co.
7, Place "F. Sarrailh" - 1^{er} - de la Poste Paris 17 - France. Tél. 41110 - D. P. 1720

راديو

الماركة العالمية الشهيرة

دقة في الصنع

صفاء في الصوت

موجة قصيرة

ومتوسطة وطويلة



ما نزل : في لسانه كبره عزنا لغزنا المردود في المردود يا حبيبنا هدا الى اسفل

نظم الأستاذ الحاج محمد المراوى

﴿ ٢ ﴾

لَسَّ يَفِينَا الرَّفْ
أَشْأَ نَحْيِي الْمَهْنِ
كُلُّ يَوْمٍ فِي أَرْبَعِ
حَسَنَاتٍ وَمِائَتِ
مَنْ كَسَا النَّاسَ حِرْبًا
مَنْ سَوَّى الصَّامِعَ مَنْ

نَحْنُ أَرْبَابُ النُّحُفِ
وَلَسَّا كُلُّ الشُّرُفِ
فَضْلُ سُنَاعِ الْبِلَادِ
وَأَهْلُهَا فِي كُلِّ وَادِ
مَنْ بَنَى لِلنَّاسِ دُورًا
مَنْ حَبَّ الْقَوْتَ وَهَرَا

﴿ ١ ﴾

نَحْنُ أَرْبَابُ النُّحُفِ
وَلَسَّا كُلُّ الشُّرُفِ
نَحْنُ أَهْلُ الدَّاعَةِ
وَلَسَّا فِي كُلِّ سَاعَةِ
نَحْنُ قَوْمُ السُّنْفِيدِ
عَزَمْنَا عَمْرُ الْحَدِيدِ

لَسَّ يَفِينَا الرَّفْ
أَشْأَ نَحْيِي الْمَهْنِ
فِي أَسَالِبِ الصَّاعَةِ
نَهْضَةً فِي كُلِّ فَنٍ
كُلَّمَا جَدَّ جَدِيدُ
لَسَّ يَشْنِبُ الزَّمَنُ

﴿ ٣ ﴾

نَحْنُ أَرْبَابُ النُّحُفِ
وَلَسَّا كُلُّ الشُّرُفِ
نَحْنُ وَالْعَهْدُ زَمَانُ
لَسَّ يَفِينَا النُّحُفِ
إِنَّ لِلْأَوْطَانِ دِينًا
كُلُّ قَوْمٍ فِي يَدَيْنَا

لَسَّ يَفِينَا الرَّفْ
أَشْأَ نَحْيِي الْمَهْنِ
نَحْنُ وَالْذِينُ إِيْمَانُ
فِي الْحُجُورِ أَوْ مَنَ
قَدْ كَتَبْنَا عَلَى نَا
هُوَ حَقُّ الْوُطْنِ

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيروت
 وضع المازوني الأستاذ محمد حبيب

نشيد الصنّاع

مطروحات الفنان الموسيقي
 وزارة المواصلات

ل و ف ت ن ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ن غ ه ن ب ا ن أن د ف ت ل س كل
 ل و ف ت ن ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ب غ ف ل س كل ف ت ن ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ن غ ه ن ب ا ن أن د ف ت ل س كل
 ل و ف ت ن ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ب غ ف ل س كل ف ت ن ت ف س ق ف د ج ب ا ن ف
 ن غ ه ن ب ا ن أن د ف ت ل س كل

قسم التخصص في تدريس الموسيقى للبنات

سنتشبه الوزارة ابتداء من العام الدراسي ١٩٣٥ - ١٩٣٦ ، قسماً للتخصص في تدريس الموسيقى يلحق في الوقت الحاضر بمدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا على ألا يزيد عدد الطالبات اللاتي يلحقن به سنوياً عن عشر طالبات . ويشترط في القبول في هذا القسم الحصول على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثالث ، أدبي أو علمي ، أو ما يعادلها والنجاح في امتحان مسابقة في الموسيقى (العزف وقواعد الموسيقى والفناء الصولفائي) وفي الكشف الطبي والاختبار الشخصي للتحقق من اللياقة لمهنة التدريس .

فإذا لم يتوفر العدد الكافي من اللائحات الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثامن ينظر في قبول اللائحات من الحاصلات على شهادة أقل عند الضرورة .

ومدة الدراسة في هذا القسم سنتان .

وتقبل الطالبات في هذا القسم بالجمان ويصرف لهن الغذاء ظهراً .

فعلى من ترغب اللحاق بالقسم المذكور أن تقدم إلى حضرة ناظرة مدرسة المجلات الأولية الراقية بشبرا الكاتبة بسرائر الجباب بشارع فواد بشبرا الأوراق الآتية :-

- ١ - طلباً على الاستشارة رقم ٣٤ د . هـ . الثقافة ، ويمكن الحصول عليها فظير دفع ثلاثين ملياً .
- ٢ - الشهادة الدراسية الحاصلة عليها أو تمهيداً بتقديمها عند تسليها .
- ٣ - شهادة الميلاد أو صورتها الرسمية .
- ٤ - شهادة بحسن السير من ناظرة آخر مدرسة كانت بها الطالبة إذا كانت قد تملت بمدرسة غير أميرية .
- ٥ - تمهيداً كتابياً ، بالاشتراك مع والدها أو ولي أمرها ، بالاشتغال بالتدريس مدة أربع سنوات ويمكن الحصول على هذا التمهيد من المدرسة .

وعلى راغبات اللحاق بالمدرسة المذكورة في الساعة الثامنة من صيحة يوم السبت ٢١ سبتمبر سنة ١٩٣٥ لاجراء الكشف الطبي .

وسيدأ امتحان المسابقة المذكور بالمدرسة في الساعة الثامنة من صيحة يوم الاثنين ٢٣ سبتمبر سنة ١٩٣٥ .

وتبدأ الدراسة في يوم ٥ أكتوبر سنة ١٩٣٥



مدرسة المعهد

نخبه الامتحانات

نشر فيما يلي أسماء طلبة المعهد الناجحين في امتحانات آخر هذا العام الدراسي مرتبة حسب الحروف الهجائية .

قسم التخصص

نقل إلى السنة الثالثة (السنة الثالثة من قسم التخصص)

اسماعيل العقاد . عبد المنعم عرفه .

ونقل إلى السنة السابعة (السنة الثانية من قسم التخصص)

محمد حماد الدين صليح .

القسم العام

أتم دراسة القسم العام ويمنح شهادة إتمام دراسته (ينقل إلى السنة الأولى قسم التخصص)

أحمد بيومي . محمد شرف الدين .

ونقل إلى السنة الخامسة .

اسماعيل محمود سالم . محمد أحمد أحمد . محمد عبد الوهاب .

محمود عيسى غنيم .

ونقل إلى السنة الرابعة .

أمين فهمي . حسن إبراهيم . عبد الحليم نوريه . عليه محمود .

محمود طه . محمود نور الدين .

ونقل إلى السنة الثالثة .

أحمد رمزي . أحمد محمد صدق . محمود احمد . محمد جمال

الدين أبو علي .

ونقل إلى السنة الثانية .

ترفيق علي زيدان . محمد توفيق العففي . محمد شفيق

محمد عبد المنعم . محمد صادق .

ونقل إلى السنة الأولى .

إسماعيل محمود حسن . الفونسي أمين . حامد أحمد

عبد الهادي . حامد مصطفى . سعيد عبد العزيز . فؤاد

محمد بيومي . محفوظ احمد الشريف . محمد حسن فرغل .

محمد سعد الدين محمد مأمون . محمد عوض . محمد فرج عيد .

محمود عبد الحميد عثري . محمود شوقي . يوسف عبد القادر

ونقل إلى السنة الأولى من طلبة المصروفات .

أحمد السيد عفيفي . عبد العظيم حمزة . عبد الفتاح

عبد العظيم . محمد السيد علي . محمود شكيب

ونقل إلى السنة السادسة من طلبة آلة الكمان قط .

صالح صفر . عبده صفر . علي علي سالم .

وإلى السنة الثانية .

صالح سري .

أما الطلبة الذين لهم الحق في امتحان البور الثاني فيؤيدونه

في منتصف شهر سبتمبر القادم قبل ابتداء العام الدراسي الجديد

بعثات موسيقية

قررت وزارة المعارف العمومية إيفاد اثنتين للتخصص في التربة

الموسيقية وما يتعلق بها في إنجلترا وألمانيا لمدة أربع سنوات من

الحاصلات على شهادة الدراسة الثانوية قسم ثان أو دبلوم المدرسة

الثنية أو ما يعادلها من الشهادات الدراسية الأجنبية بحيث

تكون درجة إجادته صاحبتها لغة العربية قراءة وكتابة عند

مستوى حلة شهادة الدراسة الثانوية قسم أول على الأقل .

ويشترط فيمن تقدم لهذه البعثة أن تكون حاصلة على الشهادات

الدراسية المشار إليها ومؤهلات في الموسيقى تثبت أنها قطعت

في دراسة هذا الفن مرحلة كافية لتابعة الدراسة في الخارج .



نتيجة سابقة العدد الماضي

المسابقة

نشرنا بالعدد السابق ثلاث جمل موسيقية مقتطفة من مقطوعات موسيقية وطلبنا ذكر اسم القطعة الموسيقية التي اقتطف منها كل جملة من هذه الجمل الثلاث .

— * —

الاجابة

الجملة الموسيقية الاولى :

مقتطفة من الموشحة — مقام راست — . العيون الكواثر .
« وهي مطلع الموشحة »

الجملة الموسيقية الثانية :

مقتطفة من الخانة الثانية من بشرف حجاز همايون ولي دده .
« وقد نشر بالعدد الثاني من المجلة »

الجملة الموسيقية الثالثة :

مقتطفة من الخانة الثالثة من سماعي حجاز يوسف باشا .
« وقد نشر بالعدد الثالث من المجلة »

وقد فاز بالإجابة الصحيحة في هذه المسابقة

كل من

حضرة محمد علي سليمان أفندي حضرة حامد طه العبد أفندي

كاتب بقلم التعليم بمجلس مديرية بني سويف ٢٢ شارع عزم بك بالإسكندرية

ولكى نصل • الموسيقى • إلى وجه الحق في تعيين الأول والثاني اقترعت بين حضرتيهما ففاز بالأولوية

حضرة محمد علي سليمان أفندي

أما الجائزة الأولى فهي: آلة عود (١)

والجائزة الثانية هي: نسخة من كتاب دراسة القانون واشترائك نصف سنة في المجلة

(١) مهدة من علات بوذناخ



يطلب من دار المطبوعات الراقية ٩ شارع زكي بالتوفيقية بمصر



هذا باب قصدنا فيه إلى أسس ما يؤيده معنى القد ، فلا تخفى حسنة يجب إعلانها ، ولا تستر على سيرة يثني بيانها ، ذلك بأن القد إصلاح يقتضى المصلح أن يوجد ، ويستلزم المسبب أن ينصلح .
وسيل الموسيقى ، في ذلك ، الأخذ باللين والرفق ، حتى يتبين وجه الصواب ، وغايتها فيه الحق ، ترفع به عقيرتها ، لا تخاف لوماً ، ولا تخشى شرباً .
لذلك خصصت لكل باب من أبواب القد كفواً من القاد ، تعهد فيه الاخلاص للحق والذمة والضمير .
وقد وافانا أحد حضرات المتدوين بملاحظاته على الإذاعة في الأسيرين الفارطين ، نشرها له ، مقدري جهده ، شاكرين له فضله .
« إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله »
المحرر

سیدی الأستاذ المحترم

أغاني الشيخ سيد درويش

تحت هذا العنوان قرأت مقالاً بالعدد الأخير من مجلة الموسيقى الفراء وفيه تعجبون من عدم إذاعة أغاني المرحوم والذي وتسببون لي بأني اتفقت مع مجلة الإذاعة على عدم إذاعتها ، مع إجابة الكثيرين من المطربين لها ، والمخبر على هذه الصورة لا يتفق والحقيقة إذ أني سمعت غير مرة ، وأعقد أنكم سمعتم مثل ، أن الكثيرين من يؤدون هذه الأغاني لا يتفق أداؤهم مع الأصل ، وباليتم يتصرفون فيها تصرفاً مقولاً يقبله الذوق الموسيقي ويرتاح إليه كل من سمع الحسان الفريد على حقيقتها بل بالعكس كنت أسمع اللحن فأذوب حسرة على المسخ والتشويه اللذين كان يشعر بهما العالم في هذا الفن قبل غيره من المتعلمين لذلك اضطررت أن أشعر المحطة رسمياً بعدم إذاعة أغاني المرحوم والذي على هذه الصورة .

أشرفنا في العدد الماضي . بناء على ما اتصل بنا من تنق فيهم من أهل الفن ، أن محمد افندي البحر نجل قنيد الموسيق المرحوم الشيخ سيد درويش اتفق مع مجلة الإذاعة على ألا تدبج على الجمهور شيئاً من أغاني أبيه ورجعنا عليه باليوم في ذلك ، تشديراً لفن المرحوم وتخليداً لذكراه .

فلتبنا من حضرت رسالة في هذا الموضوع نشرها له منسأ . شاكرين له غيرته على الفن ومحافظة على تراث أبيه فانه بذلك دل على وقاه وبر لا يستبعدان من مثله .

هذا وسنعالج ما يكفل إذاعة ألحان المرحوم الشيخ سيد درويش وبصون كرامته الفنية في تلك الإذاعة . ونهيب بأمانيل الموسيقيين أن يلجوا نداه البحر افندي حتى تقوم المحبة وتضع السيل .

ولما سمعت مثل ما بلنك عما جعلك تمنح فيه بالأئمة على طلب إلى الأستاذ مدحت عاصم أن أصرح لفرقة الأستاذ عبد العزيز خليل بإذاعة ألحان رواية « عبد الرحمن الناصر »

هــ

تعرض إلينا بالأساسة كاتب ، ماكننا لنفكر فيه ، أو
نشير إليه . لولا احترامنا للجنة التي نشرت له .
وليعلم هو وأمثاله أن «الموسيقى» لا تنقد إلا عن حق ،
وليس من مبدئها أن تمارى فيها تعلم ، ولا أن تناقش
في الجهر بالحق .
وخير له وأمثاله أن يشغل نفسه بما يصلحه ويفيد
منه أدباً وبتقياً .

الوقت والوزن

لنا أن نذكر بمزيد الإعجاب أن من الفضائل التي تغبط
الحطة عليها وتوليها الاعتبار الأول مسألة ضبط الأذاعة
سواء أكان في بدنها أم في متهاها الأمر الذي كثيراً
ما يضير المذيعين الطرين . فقد لاحظنا أن بعضهم يختلط
عليه الوقت في الأذاعة فيبدأ متباطئاً يردد الحركات متى
وثلاث . حتى إذا ضيق عليه الوقت « كلفت » باقي اللحن
دفعة واحدة وبسرعة وانتهى بنا إلى « القفلة » فإذا بها
سقيمة عليّة . كان ذلك في إذاعتين من السيدة سكينه حسن
في مساء ٢٦ يونيه سنة ١٩٣٥ ومن عبد الفتى السيد في مساء
٢٧ يونيه سنة ١٩٣٥

كيف نسمى القطع الموسيقية

تذاع علينا من وقت لآخر ، قطع موسيقية صامتة
يرتجل لها مؤلفوها أسماء يتخبرونها لكل قطعة . ويظهر
أنهم تياروا في ذلك وذهبوا ينعنون القطع بما شاء لهم
من أسماء وأوصاف . وكثيراً ما رأينا اسم القطعة يبعد
عن معنى موسيقاها وستولى إن شاء الله مناقشة كل منها
في الأعداد التالية .

وكان ذلك بتاريخ ٣٠ مايو سنة ١٩٣٥ . وهنا أقف برهة
لأجعلك حكماً على ما سمعت .

هل إذا كان الأستاذ محمد عبد الوهاب لائماً على تصريحى
هذا فهل يكون محقاً ؟...

وهل إذا كان الأستاذ عبد الوهاب عطفاً في انتقاده هذا
فهل سكوته عن انتقاده في تصريحى للأستاذ سيد مصطفى
بأداء ألحان المرحوم والذى فيه محابة ، مع ملاحظة أن التصريح
المذكور أعطيت به صفة دائمة ومن زمن بعيد ، ولم ينتقدنى أحد
على ذلك .

وأخيراً أعلن على صفحات هذه المجلة المحبوبة بأنى
مستعد لأعطاء مثل هذا التصريح لكل من توسعون فيه
حسن الأداء . حتى لا يقال عني بأنى أعمل على عدم نشر أغاني
المرحوم والذى الذى أعتقد أنه ليس لى غاية في هذه الحياة
سوى العمل على إحياء ذكراه .
وتقبلوا تحياتي واحترامى ؟

محمد البحر

بجل المرحوم الشيخ سيد درويش

نشاط

نشكر لبعض المذيعين تقديرهم للتقدم التزيه للأذاعة في
مجلة « الموسيقى » . فأنهم بذلك قد تحققوا أن « الموسيقى »
تؤدى رسالتها مخلصه إلى الفن والجمهور . ولقد بدأ بين
صفوفهم نشاط ظاهر يتجلى الآن فيما يذيعون من أغان
والحان وأصباحوا يراعون عدم تكرار الموشحات والبشارف
وطفقوا يذكرون منها عدداً كبيراً ويختارون من بينها
ما تحلو لإذاعته وتستسيه الأذان . ونحن نفتبط بذلك كل
الاعتباط ونحمد لهم جهدهم وتدعهم إلى المشاركة على
الأحسان والأجادة .

يدعو إلى خطأ أفضاض الموشحة خطأ تكاد لا تبين
منه أى معنى يلد السامع

لذا نرجو ألا تعتبر الموشحة كذلك بل تفتى كأنها
قطعة قائمة بذاتها لما شجوها الخاص ولا بد أن تودى
بناية ودقة كما يلزم أن تفتى الموشحة كلها لاجزء منها ،
وباجبنا لو تفتى « الحانة » أيضاً مع موشحتها وتضبط
الأصوات وتربط بها الضروب والأوزان ، وإذ ذاك
لا يدعوا سماعها إلى السأم والملل ويقل الناس على استيعابها
لفظاً ومعنى خصوصاً إذا علمنا أنها من الأدب العالى ومن
النظم الجزل .

المطربون واللغة العربية

يلاحظ أن بعض مطربينا ومطرباتنا فى حاجة إلى
ثقافة عربية خاصة تجعلهم فى مأمن من الخطأ فى إذاعتهم
أغانيهم على العموم . وإنى أرجو أن يشعر حضراتهم عن
ساعد الجد ويقبلوا على اللغة العربية يدرسونها ويتلقون
أصولها مدعين ذلك بكثرة الإطلاع فيها فأنهم من غير
شك يشعرون بتقدم فى الأداء الصحيح والتلق الواضح
ويزدادون ثقة بأنفسهم فيدربون عن سمعهم سلام النقد
فلا يقال إنهم يننون ما لا يفهمون .

كنت قد أحصيت لبعضهم عدة غلطات فى إذاعتهم
رأيت أن أحفظ بها هذه المرة حتى تصل همسى هذه
إلى آذانهم .

واليك رأيي فيهم من هذه الناحية :

١ - أم كلثوم :

تطلق القصائد والمونولوجات وجميع الألحان باللغة
العربية الفصحى وتكاد تكون الوحيدة التى تتغلغل فى

لم يحن بعد الوقت لموسيقينا أن يالفتوا فى التسمية
بهذا الشكل وتعنى أنه يجدر بهم أن يسموها بأسماء
أعلام خير لهم من أن يورطوا فى معان عويصة
ويضطروا إلى تصويرها بالموسيقى : من منهم يتمكن من
أن يصف بالموسيقى الصبر أو الفزع ، أو الأمل أو الألم
إلى غير ذلك مما يطلقونه على مقطوعاتهم . وهم لما يرضجوا
ويستكلوا ثقافتهم الفنية ؟

أهمر عبر القادر

ممن ناشئ تلقى الموسيقى ، إلى حين ، بمدرسة المعبد
صوته جميل سليم ، ولكن الفن الذى فيه على وتيرة
واحدة يفتى فى طبقة مخصوصة لا يميل إلى الصعود بمخبرته
هنا وهناك . وأنت أيها القارىء إذا سمعته تكاد لا تفرق
بين « أنا أحبك وانت تحبني » وبين « عودة الحجاج »
وبين « يالى منامك سهاد »

سمعناه فى مساء ٩ يولية حيث غنى لنا ثلاث وصلات
الأولى من مقام الراس ، والثانية من العراق ، والثالثة
من التهاوند كان من الممكن أن نتال شيئاً من الاستحسان
لولا التشاز الذى تيناه فى الآلات عند التنقل بين اللزمات

ازدهر الموشحات

جرت التقاليد بين المطربين والمطربات بأن ينشؤوا
الوصلة الغنائية بالترتيب المعروف : التقاسيم والبشرى
والموشحة والدور ، وكانوا ولا يزالون يزعمون أن الموشحة
هى الطريق الموصل إلى الدور المراد غناؤه . لذا وجدناهم
يؤدونه تأدية فرعية لا أصلية ، فالأصوات كلها تشد فيه
بعضها بعضاً ، وجلبة الموشحة ، والضرب بالرق ، كل ذلك

صحيحة ، ثقافته العربية متوسطة ، يتم بالحن أكثر من اهتمامه باللغة .

٨ - إبراهيم عثمان:

ترديده عدداً محصوراً من الأدوار وتخصه فيها جملته لم يمنحها بعض المدة . ولستنا نعلم مدى استيعابه للمعاني الأغاني الجديدة التي يكرها هو كرها شديداً وربما كره من غناها .

٩ - عزيز عثمان:

يبدو أنه يفهم ما يفنيه وربما كان ذلك لا لقوته في اللغة ولكن لميله الشديد إلى مافي التقي بها من أساليب تصادف هوى في نفسه ويرتاح لها أكثر من غيره

١٠ - عبد الفتى السيد:

أشد الممتحن حاجة إلى تصحيح لفته وإقناع شكلها فليجتهد .

١١ - احمد عبد القادر:

لا يمتاز عن سابقه وله أن يذل جهده فيبقى اللوم .

معانيها وتفهم أسرارها ولها آراء خاصة يعتد بها فيما يعرض عليها الفنان .

٢ - نجاة:

تحافظ على اللغة وأشك كثيراً في أنها تفهم معنى غنائها .

٣ - نادرة:

تستثيث اللغة العربية من إذاعتها وكثيراً ما هرب منها اللفظ الصحيح .

٤ - محمد عبد الوهاب:

ينطق صحيحاً ويفنى بوضوح ويخرج الالفاظ بنجاح أما المعنى فحسبه فيه أنه كان من تلاميذ "شوقي" تلقى الثقافة على يديه وفي مجلسه .

٥ - صالح عبد الحى:

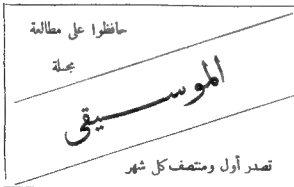
يفنى الأدوار والقصائد والموشحات كما تعلبها سواء أكانت صحيحة أم غلطاً، ولا يفنى بضبطها من ناحية اللغة .

٦ - محمود صبح:

من المتمكنين في اللغة لفظاً ومعنى ويفنى بوضوح وجلال وثقافته مكتسبة من القرآن الكريم الذى يحفظه ويجيد ترتيبه

٧ - محمد صادق:

يحسن انتقاء القصائد والمونولوجات التى يلحنها ويلقيها



برنامج الإذاعة الموسيقية

في المدة من ١٤ يوليو سنة ١٩٣٥ إلى ٣١ منه

أغاني شعبية تلقاها سيده حسن

الثلاثاء ٢٣ يوليو

صباحاً حفلة كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٢٤ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الخميس ٢٥ يوليو

فرقة موسيقى البلد المصرية بقيادة

محمد بدوى ومحمد الصبان

الشيخ على محمود ومذهبجي

الجمعة ٢٦ يوليو

ظهرأ أوكستر محمد حسن الشجاعى

مساء ابراهيم عثمان

السبت ٢٧ يوليو

مساء حياة محمد ونحنا

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢٨ يوليو

صباحاً فرقة بلوك الخضر

مساء الشيخ على الحارث

الاثنين ٢٩ يوليو

صباحاً حفلة يانوس منفرد - فؤاد حلى

مساء الآنسة لى مراد

يانوس منفرد

الثلاثاء ٣٠ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ٣١ يوليو

مساء صالح عبد الحى

قانون منفرد - كامل ابراهيم

الأحد ١٤ يوليو

صباحاً فرقة بلوك خضر بوليس مصر

مساء عبده السروجى

الاثنين ١٥ يوليو

الآنسة أم كلثوم

حفلة يانوس منفرد

الثلاثاء ١٦ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

الأربعاء ١٧ يوليو

مساء صالح عبد الحى

الخميس ١٨ يوليو

صباحاً كان منفرد - فاضل شوا

مساء أوكستر مدرسة فؤاد الأول

الثانوية بقيادة عبد الحيد توفيق

حفلة ظوت منفرد بمصاحبة

يانوس « اتاناسا »

معنى وآلات . السيدة نادره

الجمعة ١٩ يوليو

ظهرأ موسيقى مدرسة البوليس

مساء الشيخة سكينه حسن

السبت ٢٠ يوليو

مساء معنى وآلات . محمد صادق

حفلة عود منفرد - رياض السنباطى

الأحد ٢١ يوليو

صباحاً كورس سيد مصطفى

مساء الشيخ محمود صبح

الاثنين ٢٢ يوليو

مساء عبد الفتى السيد



موزار

MOZART

أضحه بين يديك وتحت تصرفك . إنه من أجود الأصناف
وأحسنها صوتاً . هل تريد أن تجربه ؟

- يسرن ذلك ويشرح صدرى ، بارك الله عليك .

جلس موزار إلى البيانو واندفع يشجى القوم بنغات
تفيض رقة وحناناً ، أخذت بلب الأستاذ جلوك المعجوز ،
فانحدر بمقمده إلى جانب موزار ، يكاد يطير به الفرح
والسرور .

وأفاض موزار ، فكأنما ينبوع من الألهام قد تنجر ،
فأروى بحره السهاوى تلك النفوس الظائمة المتعطشة إلى
السمو الفنى وإلى الكمال . وأخذ موزار بجلاوة فنه فظل
يتنقل من سحر إلى سحر . ومن بُهر إلى بهر . ونفوس
مستميه تتنقل معه بين السحر والبهر هائمة خيزى كأنما
ترف فى المدل الأعلى ، حتى إذا عاودت الذكرى موزار ،
اندفع يمزف الأسمى رنيناً ، ويوقسه على النغاث أنيناً ،
هذالك فاضت العيون وسحت الآفاق ، وخر موزار من
حول الأسمى صيحاً .

يا للهول ! سقط الفنان . وبُهرت سامعوه فانعدت

- أين ؟

- حفلة فى جمة فىنا للفن الموسيقى ، يخصص دخلها
للأرامل ويتألف الأوركستر فيها من ١٨٠ عازفاً ، ولا
أعتقد أن أحداً من نوابغ المازفين ومشهورهم يتمتع عن
الاشتراك معك خدمة للخير وبراً بالمحتاجين والفقراء .
وفى هذه الحفلة تكسب ، ولا ريب ، رضا الجمهور عامة .
ورضا القيصر خاصة ، وهو ما نسى إليه .

- مستعد ، يا مولائى ، لأقامة هذه الحفلة ، بل أصمم
على إقامتها وبذل الجهد فيها ، إذا وافق المظران عليها . ١ ..
- برافو .. أما موافقة ذلك السيد العظيم فنحصل
عليها قطعاً ، ولكن قل لى : أى شئ تنوى عرفة فى ذلك
الحفل ؟ وهل أعددت لذلك عدتك ، وأخذت أهبتك ؟
- مولائى . صاحبة المصمة ، سأعرف فى تلك الحفلة
شئنا صُنْعُهُ من تلوب الناس ، فلا يحرف حتى تهتف قلوبهم
وتصاحج جواهرهم .

- ذلك مبتغى ومنيتى . وإليك البيانو الخاص بى

أستهم ، وساد الحجرة سكون رهيب ، فكأنها انقلبت
ضرباً... بالشفقة والحنان ! هذا الأستاذ جلوك تكاد
تذره عراته . وتجرعه زفراته . يحمش بالبصم ، بكاء
الفرح الذي أحس فيه ميت الامل . وبعت الرجا .
المفطوع .

وغالب جلوك ثوران نفسه وانحدر إلى موزار يحتضنه
بين ذراعيه . يُقطع وجتيه ثقيلًا ، ويضول في صوت
تخفقه العَبْرَة .

- أي ولدي وأستاذي موزار ! أعدت لي سعادتي ،
بل وجددت شبابي فاصح لي أن أشكرك ، وأن أسجد
عظمة الله فيك .

تهض موزار وعانق الأستاذ الأكبر ، وأحاط عنقه
فقال جلوك :

- هذه اللحظة يا بني ، أجل أيام حياتي ، الآن
فليظهر الايطاليون ، وليتجسروا بفهم ، موزار ! أنت
مغله المانيا في موسيقاها ، أنت رافع ذكرها ... أيتها
الموسيقى الايطالية ! عليك رحمة الله .

خرج موزار من بيت النيلة تون مشياً بالاجلال
والاحترام . سرموقاً بالرعاية والعناية ، يكاد كل قلب من
قلوب مودعيه يقفز وراه . أما النيلة وزوجها الكريم
فقد شيعاه إلى الباب وهما يرجوانه ألا يقطعهما . وأن
يديم مودتهما ويزورها بغير سابق إخطار ، فشكرهما
عظفهما واندفع يسير مشرد الفكر ، هائم الخيال .

كان ذلك يوم أحد من أيام الربيع الجميلة التي تحتب
فيها التزهة والراحة ، فاختر موزار أن يقطع المسافة
في أوتيه سيراً على الاقدام فشى ، وبينما هو يقطع الخطى
مشغول الخاطر ، مردح الأفكار ، إذ بفتاة في بزة حسنة
ووجه جميل ، تمتزعه في طريقه وقفت أمامه قائلة :

- إن لم يخطئي الحدين فانت السيد موزار ، أنت
هو ؟

تراجع الفنان مذعوراً . ولم يعرف أن يرد جواباً
فقال :

- لا أدري إن كنت .

- أوكد أنك موزار ! ألم تعد ترقى ؟ أنا جوزفين

- باسم القديس بمبا ستوس ! ! . . الآنسة وبير !

ماذا ؟ نعم ؟ من ؟ ولكن . . لماذا ؟ من أين ؟ وإلى

اين ؟ عجباً ! كيف ذلك ؟

ثم تصالحا . وبعد أن سكن اضطراب موزار تشجع
وقال لها .

- أسمعني ؟ ويلي لا أكاد أملك نفسي . .
ولكن أيتها العذراء لا بد لي أن أقبلك .

- بلا . كلا ياسيد موزار . يجب أن تقصر . أن
الناس حولنا كثير .

- ناس ؟ أي ناس ؟ وما يضربني وجود الناس
هنا وهناك ؟ يجب أن أحفل بهذا اللقاء على أية حال .

وعجب المرأة وأخذتم الدمش أن يروا شاباً يُقبَّل
فتاة على قارعة الطريق عنوة وهي تمناه ، حتى قال أحدهم
مُرضًا بها :

- أهذا شيء في الأماكن الموصولة عليه في مكان آخر
أين الخجل والحياء ؟ لقد غاض من وجوه شباب اليوم . !
يا للتمزّة وسوء الاحدوة ! !

لم تبلغ هذه الكلمات سامع موزار ، لانه كان مشغولاً
بحواسه كلها نحو تلك الفتاة أخت التي أحبها فهجرت ، ولذلك
واصل حديثه يقول لها .

- كيف حالكم جميعاً ؟ والوالدة ؟ وشقيقك كونستانس ؟

وصوفيا الصغيرة وكيف حال القاسية لوبرا ؟

ويداوم الزيارات لينجز عمله . فتشا من ترداد زيارته للبيت أن علق الآنسة لوزا كبرى بنات صاحب البيت وكان يحبها بها يزداد يوماً بعد يوم ، فظراً لرغامة صوتها وحلاوة نبراته وجمال نفثاته ، فقرر أن يعلمها الموسيقى ويهينها للأوبرا . أخلص موزار في تلميم الفتاة وبراً في تخريجها . وأوقد حبه لها شعلة في فؤاده لفحت قلب الفتاة وخلفت منها مغنية بارعة كوتى في الأوساط دكرها ، ووقت رابطة الحب بين كليهما فأصبعا عشيقين .

غير أن الحياة المسرحية شحطرة ، وأساليبها فائنة جارحة فظالماتن بهزجها ألباب الشباب وخبب عقولهم فانعرف ٣٠ إلى التى وعدم السداد ، وجرم إلى طول التحسر والأتين .

ولقد بهرت تلك الحياة لوزا وتملكت مشاعرها ، فسلقت مثلاً اسمه لانج (Lange) كان موزار يحفته وبكره النظر إليه . وقد أعلماها الحب وغتت على بصيرتها فنسيت جميل موزار وما أسداه إليها من معروف ، وتزوجت من لانج وطافت معه أنحاء الدنيا .

كان طبعياً أن يضرب موزار . بادى الرأى . من عقوق هذه الفتاة ونكراتها جميله الذى أدم به أساس سعادتها ، وممكن لها من نعيم الحياة . غير أن كبرياه الفنى تغلب على عاطفته ، وبره بأية وشدة حبه له جعله يصنى إلى نصيحته ويخضع له فنى نسياناً لعودة للذكرى فيه .

- أين تسكنين ؟ سأوصلك قليلا .
- فى ميدان يتر Peter فى البيت الذى ترعاه عين الله .
- حسن - أتمسحين لى أن أزورك غداً أنت وبقية أفراد الأسرة ؟

- سيدى ذلك شرف كبير تطوق أعناقنا به .

- سالتنا إلى الشدة أقرب منها إلى الرخاء ، نمشى قليلا ثم نتمش ، وإنك تعلم ياموزار أنه منذ قبض والدنا إلى رحمة الله ونحن نسافر من بلد إلى بلد ودار لوزا حتى استقر بنا المقام وراها هنا فىنا فتركتنا وشردت منا .

- ترككم ؟ ياها من قاسية متحجرة القلب ؟ عزاب وصبرا . فلقد تركنى أنا أيضاً . لعلها تكون موقفة سيدة الحال مع ذلك الولد المفلور لانج . لقد رجعت بالذكرى إلى الماضى ، وتصورت ما كنت أحيط به تلك المرأة من الحب والاحترام ، وراجعت مابذله لها وماعملته فى سبيل إرضائها ورغدها... ولكن حسي الآن هذا... ذلك زمن مات واقضى... ياها من ذكرى مؤلة موجمة ١١ خبرينى ، كيف تعيشون ؟ ومن أى مورد تكسبون نفقات معيشتكم ولوازم حياتكم ؟

- لنا الله ياموزار ، إن الوالدة تجمهد دائماً ، وتستفد قوتها فى تأجير الغرف ، فأنا ترج . وآونة تحسر . ونحن نساير الأمور فتعيش من رذاذ الحياة أملا فى أن ينهر النيث .

- وأنتن ؟ ثلاث فتيات . شابات ، قويات ، ألا تصنعن شيئاً ؟

- علينا أشغال المنزل وهى كثيرة ، وليست الوالدة فى غنى عنا ، فأقوم أنا وكونستانسة بالعمل الشاق طوال اليوم . أما صوفيا فلا تزال ضعيفة لاهوى على العمل

جلس كلاهما يتساقطان الحديث ويسترجعان الذكريات . بدأت معركة موزار بأسرة وير فى مدينة مانهم بألمانيا ، يوم كان فى حاجة إلى كاتب يدون له أعماله الموسيقية . التوتة ، لجرى له بالسيد وير المجوز ، وكان رجلا عمدة فى هذا العمل ، حجة فى الدقة فيه ، مؤتمن الجانب فى أدائه . كان طبعياً أن يتردد موزار على بيت وير

تقيم العجوز وير مع بناتها اثلاث في منزل متعدد الطبقات كما جرت العادة أن تكون عليه بيوت العيلات الموسيقية القديمة ، حيث يبدو في الغرف كل ما يدل على الاشتغال بالموسيقى . والناية بالفن ، فالحجرات بديمة التنسيق ، جميلة الترتيب ، أرضها وحواطها مزودة بالآلات الموسيقية المختلفة ، وعلى الجلمة ذكل شيء فيها رائع نظيف يدخل على النفس البهجة والسرور . ولئن كان ريش البيت وأثاثه قديماً ، لقد كنت تراه مغطى بستائر ومفارش قيمة صنعتها أيدي الأوانس من أبناء وير .

كانت هذه الأسرة تسكن في حجرتين خاصتين من طبقات هذا البيت ، وكان بهذا الطابق حجرة نالتة تشرف على سطح كنيسة يتر عدة للإبحار ، مدخلها من دهليز السلم مباشرة ، فلا يتحتم أن يصل ساكنها بأفراد الأسرة ولا بجوس مسكنهم ، ولا يختلط بهم . وتلك كانت رغبتهم قطعاً لآلسة السوء ، ومنعاً للأقاويل ، وإبقاء على أفضة أهل الفضيلة وكرامتهم .

كانت الأم وير ربعة القوام بادية ، لها عينان سودان وأنف أحمر ناصع . ليس في مظهرها ما يفرى . جلبابها منقوش يستره فوطه من فوط المطبخ مليئة يقع الدسم ، وفي قدمها حذاء من الصوف مرقع كثير التزقيع حتى لتحسب الرقع أصل الحذاء ، وهي كثيرة الحركة ، دابة التنقل بين طوال اليوم .

أما جوزفين ، هذه التي تسامر موزار ، فكانت فتاة خلابة لعوبا ، لاتقع عليها العين إلا تراها باسمة الثفر مشرقة الجبين ، طلفة المنيحاً ، فائقة الحديث ، ساحرة العيون ، تعنى جهدها برثها وهندامها ، جل أمانها أن توفى إلى زواج سعيد تذوق فيه مسادة الزيجة وبر الأمومة . وكانت لذلك تبذل الوسع في تجهيل كل ما يبدو من أعضائها ، ولا

تعالج من أعمال البيت إلا الهين المريح .

وكانت أمها لازرى في ذلك بأساً لأنها تعتقد أنها بحيلة ويجب أن يصيب جهلها زوجاً سعيداً . وإذن قد سلت لها قيادة البيت وتدير شؤنه ، وفات العجوز أنها لابد واقفة تحت سيطرة الفتاة ، إن عاجلاً وإن آجلاً . وكانت صوفيا — أصغر الفتيات — لا تزال تتلقى العلم في مدارس الراهبات ، وتدرس التدبير المنزلى ، ونظراً لما كانت عليه من ضعف الصحة ورقة التركيب لم يرهقها أحد بمزاولة شيء من الأعمال المجهدة التي يتطلبها تدبير البيت وحاج ساكنيه .

وإذن فالآنسة كونستانس — وسطى البنات — كانت المحور الذي تدور عليه حركة البيت . فكانت تتولى أداء الأعمال جميعاً ، وتقضى حوائج السكان كافة ، وتحافظ على نظام الغرف . وتلاحظ الطبخ والنسيل والكفن ومسح الأبواب والنوافذ ، وعلى الجلمة كانت تبشر الحركة العامة في البيت فلا تكل ولا تمل ، وكانت أول من يستيقظ صباحاً ، وآخر من يرقد مساء .

وكما أضناها الحب . لدعت جوزفين بالكلم القوارس فتدفع عنها أمها وتهاجم كونستانس ، في عنف وشدة تمثّل طاعة لأمرها وتسكيناً لحاظرها وجا في السلام

كانت الساعة السادسة مساء عندما قصد موزار إلى ميدان اسقيان ، ماراً بشاع جريان ، ثم عرج على ميدان يتر حيث انتهى في سهولة إلى البيت الذي « ترعاه عين الله » . وإذا على مدخله ورقة معلقة مكتوب فيها بخط جميل « في الطابق الثاني من هذا المنزل توجد غرفة نظيفة معدة للأجيار إلى سيد محترم . المخاطبة مع البواب »

ما كاد موزار يبرغ من قراءة تلك الورقة حتى اقترب منه رجل في رداء أزرق وقلنسوة مطرزة يقول له

— عم ماء ياسيدى الشاب ! هل تبحث عن سكن لحضرتك ؟ هذه حجرة حسنة نظيفة ، إيجارها زهيد ، وأهلها طيبون . ربة هذا السكن ياسيدى الشاب أرملة اسمها وير ، بنتها الثلاث من أطرف الفتيات ، والأرملة أيضاً لا يستهان بها . وليس ثمة ما يضايكك فالحجرة مدخل خاص بمنزل يحجب زائريك وضيوئك ، وما أكثر زوار الشباب وضيوئهم ! أرجو أن تكون فهمتى ! على أن العاقل من يستطيع أن يحصر تليته في منزله ، ومقيمة أربع ربات في سبيل هذه الحجرة في السكنى ... هلم ياسيدى وتفرج .

وسكت موزار حتى إذا انتهى البواب من وصفه قال — سأرى تلك الغرفة ، أليست في الطابق الثانى ؟ — بلى ، ولكن ليس من السهل أن تصل إليها وحذك ، فإن السلم مظلم ، اسمح لى أن أرشدك إليها . — لا بأس . تفضل

صعد كلاهما السلالم الضيقة ، وجذب البواب جبلا ففتح جرس باب السكن ، وفتح الباب فتحة ظهر منها رأس محمد الشعر فقال البواب .

— يا أئمة كونستانس ، لقد احضرت لكم سيدا جميل العظمة يرغب في تأجير الغرفة .

— اذهب به الى المدخل الخاص . ثم أقبل الباب في سرعة سمع بعدهما موزار هسا وخمفة لم يفهم منها شيئا أسرع كلامها الخطى حتى وقفا أمام باب الحجرة ، وما لبثا أن فتحت الباب ورأيا الى جانبه الأئمة كونستانس في ثياب العمل ، وكانت الحجرة مضاعة بشمعة فقالت بلهجة رقيقة .

— أرجو أن تفضل وتجلس قليلا ، فإن الوالدة

لاتليت أن نجى .

استطاع موزار أن يدارى وجهه ، وأن يخفى على الأئمة بأن أولاها ظهره وظل يتنقل من مكان إلى مكان كأنما ينظر إلى الصور المعلقة على الحائط ، غير أنه على حين غرة ، التفت إلى الأئمة كونستانس قائلا :

— اى عزيزى ككونستانس ! متى يتم الاتفاق على الحجرة ؟

— وى ! وى ! موزار هنا ؟ ماذا . أى سماء هبطت بك إلينا من نيمى ؟ يا ألهى ! أهذا موزار حقاً ؟

ثم اندفعت ، يكاد يطير بها السرور ، إلى الداخل أما البواب فقد اذعته دهشة كونستانس فوقف يصوب النظر إلى موزار يقبض من رأسه إلى قدمه ثم قال : ماهذا ! ماذا أرى ؟ فقال موزار :

— يا عزيزى البواب ! لاتنضب ولا تندش . إني لا أُرغب في تأجير هذه الغرفة ، ولكن أردت أن أدايعك مداعبة بسيطة ، وأمزج ملك قليلا . إني أعرف أسرة وير معروفة وثيقة من زمن طويل .

— ولكن ياسيدى المحترم ، كان يجب أن تبحث لمداعباتك عن شخص غيرى ... ما شاء الله .. أليق بك أن تهزأ بشيخ ضيف مثل ؟

— هون عليك ، بابوإنا العزيز . فأعرض عليك تعبك خذ هذا الريال أجزاً لذلك المزاج

تناول البواب الريال وهو لا يكاد يصدق بصره ثم اضطرب وكاد يرتجى على قدمى موزار وهو يقول

— اسمع لى أن أقبل يديك ، ياسيدى ، فقد أحسنت ، إلى إحسانا ندر أن أراه وإنى على استعداد دائم لخدمة السيد المحترم شكراً لك . شكراً لك يقبض



العشاء

وهذه
يسْتَطِيعُ
أَنْ يَسْبِغَكَ

بمحارر الراديو

لهذا يغلب
لك دأئنا

سماعی عجم شیران اُین اُغا

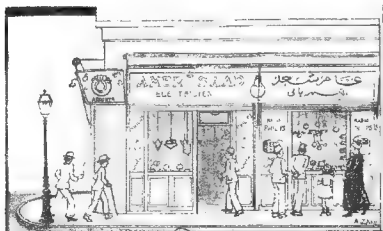
بجسم شیران

۱. *امروزه سماعی*

۲. *امروزه*

۳. *امروزه*

The image displays a musical score for a piece titled "سماعی عجم شیران اُین اُغا". The score is written in Persian and consists of three systems of staves. Each system begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system is marked with a "1" and the lyrics "امروزه سماعی". The second system is marked with a "2" and the lyrics "امروزه". The third system is marked with a "3" and the lyrics "امروزه". The music is written in a style that combines traditional Persian melodic lines with Western-style harmonic accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes beamed together to indicate rapid passages. The overall structure suggests a multi-measure rest or a specific rhythmic pattern for each system.



مفاز هن الثغائر
 لا تفر يا بلما من
 زمض في الحكومة
 أكبر في الخشم مجموعة
 من الخلف
 لبات فلبس باسفا
 عريته
 زود فلبس بالنقطة
 استعدو كبر في الشغال
 الواسعة برة

علاء الدين
 شارع العباسية
 كينون - ٥٦٣٧

المفاز لا يرى المعروف وقد تأسست عام ١٩١٤ واستطاعت ان تفتتح كبرى مصانعها في مصر
 مركزا ممتازا فاعتمدت وزارة الشؤون الحكومية رسما . وهي المصانع التي قامت اخيرا باعمال
 الكونكرت في سرائي المحلة المتعلقة بوزارة ايجرة اسباب الهاميه

محلات
 علاء الدين

بشرف عجم شیران امین انا

من بحسب التمهيد

المقام: انا

1

المقام: انا

2

**M
A
I
S
O
N**

مَحَلَّاتُ بُوْرْنَاخْ

تأسست سنة ١٨٩٧

سجل تجاري رقم ١٢٧

بنائهم إبراهيم باشا رقم ٢٠ بصر
تلفون ٤٢٤٦٦
تلفرافيا بوزناخ بصر

متجرو ورش صناعة وصليح وتجديد كافة أنواع آلات الموسيقى وأدواتها
متمهدين وزارة المعارف العمومية والجالس البلدية والمعاهد الموسيقية

**B
U
S
N
A
C
H**

20, Rue Ibrahim Pacha - Le Caire

Tél. 42466 R.C. 127 Cables: Busnach - Cairo

ما تمتاز به محلاتنا وما تتفوق به على غيرها
أن

المشترى يجد فيها آلات من ماركات متنوعة ، لكل ماركة ميزتها الخاصة ، لأن جميع ميزات
فن الموسيقى لا يمكن أن تتوفر في آلة من ماركه واحدة ، مما بلغت جودتها وتطورها
فالإعلان عن آلات من ماركه معينة ، لا يعود بالنفع إلا على مخترعها وهذا ضد مصلحة الجمهور المشتري

ولكل حفلة
آلة تناسبها



للكل مناسبة
آلة تلاعها

que par la force de l'expression, la sonorité et l'ampleur de leurs voix, l'impression profonde qu'ils produisent. Ne méritons-nous pas de jouir de ces qualités ?

Tel n'est pas le but de nos collègues européens du parti adverse. Ils sont, comme nous, gardiens jaloux de notre musique. Ils craignent de la voir mourir. Ils veulent lui conserver son caractère propre et éviter qu'elle ne disparaisse par absorption dans leur musique qui est à l'apogée de sa gloire.

Je considère que leurs craintes sont excusables et nous les en remercions du fond du cœur. Mais qu'ils se tranquillisent ! Nous les assurons que leurs instruments ne seront entre nos mains qu'un moyen d'exprimer nos sentiments issus de notre culture orientale pures et modifiés selon le caractère oriental comme a fait l'Europe du moyen-âge avec nos instruments.

Je résume les raisons qui justifient mon opinion concernant l'emploi de certains instruments à tons fixes :

1) La musique orientale a le plus pressant besoin d'un nouveau style de composition et d'expression musicale, en dehors de son style mélodique existant, qui n'exprime qu'un seul des côtés multiples de l'art.

2) La nécessité exige parfois l'usage d'instruments qui résistent aux intempéries diverses, qualités qui ne se trouvent que dans les instruments à tons fixes.

3) Pour répondre à certaines exigences musicales, les instruments à cordes ne possèdent pas la puissance et l'ampleur suffisantes.

4) Certaines œuvres musicales, par exemple les morceaux de musique militaire, nécessitent l'em-

ploi d'instruments d'une pose spéciale et ne s'accommodent pas des instruments à cordes.

5) Le piano qui est le symbole des instruments à tons fixes, constitue l'instrument le plus approprié à l'enseignement. Il permet aussi l'introduction d'un nouveau style de composition qui n'existe pas dans la musique orientale actuelle.

6) La beauté de l'art est relative. Il se trouve des gens qui, par goût, préfèrent la musique à tons fixes à celle des instruments capables de rendre les moindres différences de tons.

7) Le piano est introduit dans les maisons égyptiennes, il y tient la première place et il n'est pas facile de s'en déloger. Le détachement de l'enseignement et établir une barrière entre lui et son emploi dans la musique orientale ce serait risquer de manquer le but visé. Le résultat serait d'empêcher l'élite de la société orientale de s'attacher à la musique orientale, car les instruments rudimentaires de cette musique sont loin de les intéresser. Il n'y a donc pas lieu de traiter le piano autrement que le violon.

8) L'existence dans chaque école d'un piano accordé suivant l'échelle arabe est le meilleur guide pour l'oreille des enfants et des jeunes gens. Il les préserve contre les fausses notes que leur font entendre les exécutants médiocres jouant sur des instruments à cordes, tel que le violon, ou qu'ils entendent en jouant eux-mêmes au début de leurs études musicales.

9) En Egypte, la majeure partie de la classe aisée méprise nos instruments actuels : Oud, Nai, Kanoun, et préfère le piano européen bien qu'il soit impuissant à reproduire parfaitement la mu-

sique orientale. D'autre part, il est certain que la musique, ainsi que les autres arts, ne progresse qu'avec le soutien des riches. Il s'ensuit que la musique orientale est exposée à périr si elle est délaissée par ceux qui peuvent utilement la soutenir.

Je suis personnellement d'avis de conserver pour le moment le piano européen jusqu'au jour de son remplacement par un piano oriental, de crainte que, durant la période de transition, les doigts des pianistes et de leurs élèves ne perdent leur entraînement. Il est bien entendu que la musique qui devra être exécutée sur ce piano sera celle qui est à base de demi-tons et dont nous sommes, en Orient, amplement pourvus.

En outre je suis pleinement convaincu que si nous n'empruntons pas les instruments occidentaux, après leur avoir fait subir les changements nécessaires pour leur permettre de reproduire les intonations de la musique orientale, il nous est impossible de régénérer et de faire évoluer notre musique arabe qui doit, comme toutes les autres musiques remplir le rôle qu'on lui demande.

Nous ne craignons pas, en y introduisant ces nouveaux instruments de lui faire perdre quoi que ce soit de son caractère oriental, du moment que ceux-ci pourront porter des noms orientaux et exprimer nos sentiments nationaux.

Je termine ma motion par l'expression de mes sentiments les plus profonds de reconnaissance pour toute la peine que vous avez prise, en venant au Caire nous apporter le fruit de votre expérience et de votre haute science. Nous en garderons le souvenir dans notre mémoire et nos cœurs, et nous le transmettrons aux générations futures.



tre personnalité aux dépends de celle d'autrui. La musique est le langage des sentiments, nous l'avons déjà dit ; à chaque nation sa langue et ses sentiments propres. Qui perd son langage maternel, perd avec lui aussi l'esprit national.

Monsieur le Professeur Sachs dit qu'un changement d'instruments exige un changement de style. Je ne le contredis pas sur ce point, mais je relève une grande différence entre le style et le caractère. Le premier concerne la forme et le second le fond. Si la beauté d'une idée exige un changement dans le style expressif ou le sacrifice de la beauté de la forme de l'écriture vous serez les premiers à nous conseiller de sacrifier le style et de conserver le fond.

Peut-être vous êtes-vous mépris sur la portée de notre musique, pensant qu'elle constitue une suite de formes mélodiques sans signification aucune. Vous en êtes excusables notre musique se trouvant encore dans l'enfance, et vous n'êtes pas tout à fait familiarisés avec le langage musical étranger. Tout jugement qui pourrait dans ces conditions, être porté sur cette musique ne saurait être entièrement sain puisqu'il ne tiendrait compte que de sa beauté de forme et non des sentiments que nous éprouvons personnellement, et du sens que nous percevons à travers ces lignes musicales.

Votre prévention contre l'emploi des instruments occidentaux, pourrait, à mon avis, être compensée à l'interdiction de nous servir d'une machine à écrire qui nous permettrait de transcrire nos idées orientales sous prétexte que cette machine ne fait pas ressortir, avec toute leur beauté d'écriture, les formes des lettres arabes.

Avant donc qu'une appréciation soit faite sur notre musique, il importe de ne pas perdre de vue les trois points suivants :

1) Ne pas juger notre musique d'après vos oreilles et vos sensations, mais d'après nos propres oreilles et nos sensations propres.

2) Ne pas se baser sur son état actuel pour porter un jugement sur elle. Ses défaillances ne proviennent de l'essence de cette musique, mais de l'insuffisance de nos exécutants et des défauts de leurs instructions, tant au point de vue pratique qu'au point de vue orientatif.

C'est dans ce vaste domaine que vous pourrez nous rendre les plus grands services.

3) Ne jugez pas notre musique d'après la nature de nos instruments, que par complaisance, vous trouvez doux et sensibles, mais qui, en réalité, sont faibles et incapables de répondre à toutes les exigences de la musique. Nos instruments demeurent tels qu'ils étaient il y a des siècles et ne servent qu'à un seul genre de composition mélodique répandu en Orient. Ces instruments ne sont en vérité que des moyens d'exprimer un seul sentiment humain parmi tant d'autres dans lesquels, par malheur, se sont spécialisés nos compositions : « le sentiment de l'amour ». C'est la raison pour laquelle nos instruments se sont imprégnés de plaintes et de gémissements.

Si vous lisez notre musique à ces instruments ou si vous la réécoutez dans ce seul style de composition, vous la condamneriez à la mort, tandis que vous ne voulez que la revivifier.

Les notes musicales, heureusement, sont universelles et sont comprises par tout le monde. Les instruments de musique, qu'ils soient orientaux ou occidentaux, ne se refusent pas à exprimer n'importe quel langage musical à condition de donner à chacun les signes nécessaires à l'expression. Si les idées musicales et la façon de s'exprimer diffèrent de pays à pays et de nation à nation, l'instrument d'expression peut être commun à tous.

L'Europe ne s'est-elle pas appropriée, durant le moyen-âge, nos instruments de musique, et ses instruments actuels n'en proviennent-ils pas directement ? Si vos instruments ont évolué d'après les nôtres, nous voulons, à notre tour, que nos instruments futurs procèdent des vôtres. N'en soyez pas

avares, nous pourrions vous les rendre un jour parfaitement perfectionnés.

La science et l'art, dans leur évolution, ne connaissent ni patrie ni barrières nationales. Les générations successives coopèrent éternellement et toutes tendent au même but : atteindre la perfection qui est l'idéal par excellence de la vie pour toutes les créatures.

La Commission des Instruments a décidé dans l'une de ses séances la non introduction du violoncelle et de la contre-basse dans nos instruments orientaux, prétextant qu'ils dénatureraient le caractère propre de la musique orientale par leurs sonorités sentimentales, larmoyantes et trop mélodiques, comme le dit textuellement le Professeur Sachs, dans son rapport.

Quant à moi je considère que c'est justement la raison qui devrait nous pousser à les adopter, parce que nous n'avons pas d'instruments ayant leur force d'expression. Pourquoi nous les interdisons lorsque nous en sentons le plus pressant besoin. De plus, ces instruments ne contredisent pas notre humeur et notre goût. La preuve en est que nous nous sommes trouvés très heureux d'entendre le célèbre musicien, Massoud Djémi Bey, nous jouer sur le violoncelle d'exquises pièces dans la séance de mardi dernier. Qu'il nous suffise de nous rappeler le jeu du regretté père de Massoud Bey sur cet instrument, jeu qui nous remplit d'un profond sentiment d'émotion et d'admiration et que ne nous donne aucun de nos instruments orientaux.

Quelques-uns des membres européens nous ont refusé le piano, sous prétexte que c'est un instrument à tons fixes, inapte à la musique arabe. Mais l'un des membres propose l'introduction du clavecin au lieu du piano, si la nécessité l'exige. Il a perdu de vue que le clavecin est aussi un instrument à tons fixes. Par ailleurs, on nous a refusé encore le violoncelle et la contre-basse, quoi que ce soient des instruments à cordes, sans tons fixes, ne différant de nos instruments orientaux

te amélioration ou évolution émanée des méthodes de composition et non des instruments intrus.

« L'opinion des membres de l'autre groupe qui sont partisans de l'introduction des instruments occidentaux, repose sur le fait que l'introduction de ces instruments aura pour effet d'activer la renaissance musicale et de la pousser à l'avant ».

Il est à noter que les partisans de la dernière opinion sont d'accord avec ceux de la première pour reconnaître que les instruments occidentaux fixes, ayant douze demi-tons ne peuvent convenir pour le moment à la musique arabe, à moins que ces instruments ne subissent les modifications nécessaires pour pouvoir rendre les tons inférieurs à un demi-ton, soit les tons formant l'échelle musicale orientale.

Lorsque la question fut soumise au Congrès, Mohamed Fathy Bey, membre de la commission des instruments, donna lecture d'un rapport appuyant l'opinion du dernier groupe, contraire à l'opinion de la majorité.

En raison des questions importantes qu'il contenait, ce rapport ne put être étudié en détail à cette séance pour pouvoir prendre des décisions du Congrès sur cette question. Il a été donc décidé d'inclure ce rapport dans la « Revue de Musique » dont le Congrès recommandait la publication.

La direction de cette revue est heureuse de pouvoir réaliser ce vœu et de publier cet important rapport :

J'ai pris connaissance du rapport présenté par Monsieur le Professeur Sachs, en sa qualité de Président de la Commission des Instruments, au Congrès de Musique Arabe.

Je profite de cette occasion pour manifester mon admiration profonde pour les qualités de précision, imprégnées d'impartialité et de justice avec lesquelles ce rapport est établi, qualités qui lui ont permis de rendre compte des opinions diverses et contradictoires avec un esprit de neutralité tel qu'il semble inspiré par un

Juge pètri d'honneur et de jostice.

La tâche qui incombait à M. Sachs était très délicate par suite de la divergence de vues des Membres de la Commission au sujet d'une des questions les plus complexes exposées dans le programme du Congrès, divergence qui amena le Président de la Commission à mettre, de nouveau la question sur le tapis et à la soumettre au jugement des membres du Congrès.

Cette situation, que n'ont guère connue d'autres Commissions, est née, comme vous le savez, du problème de l'introduction du piano au nombre de nos instruments orientaux, problème très épineux qui a accaparé l'attention des Membres de la Commission des Instruments. Et l'importance de la question nous apparaît clairement si nous admettons que le piano représente en général pour nous le symbole des instruments à tons fixes.

Tandis que les adversaires de l'introduction du piano s'opposent encore à celle de tout autre instrument de même nature, ses partisans croient que l'interdiction du piano porterait un coup fatal à notre musique orientale.

Les principales raisons sur lesquelles se basent les adversaires de l'interdiction sont :

- 1) La crainte que cette introduction ne fasse perdre à la musique orientale les fines nuances que seuls peuvent rendre les instruments dont elle dispose.
- 2) L'insuffisance des instruments à tons fixes pour adapter au chant arabe ce que les européens nomment la mélodie.

M. Sachs fait remarquer dans le début de son rapport que c'est le style de la composition qui détermine la création des instruments et non les instruments qui commandent le style. Cette phrase exprime une vérité des plus évidentes.

Mais avant de prononcer un jugement sur notre musique l'obligeant à rester dans les cadres de son style propre, laissez-vous interroger votre conscience et vous demander si vous accepteriez, au

cas où nous vous le proposerions, d'échanger notre musique et ses grandes beautés contre la vôtre.

Vous pourriez trouver en notre musique une beauté de forme ressemblant à des arabesques, mais qui, à vos yeux, est une beauté dénuée de sens. Et vous ne voudriez pas considérer de ce même œil, votre musique qui comporte un sens plus élevé et plus grandiose, en dehors de sa beauté de forme, et qui impose son sens spirituel avec tout ce qu'il contient de force d'inspiration.

Comme vous le savez, la musique, qu'elle soit orientale ou occidentale, n'est pas simplement une beauté de forme mais encore une beauté d'âme, pleine de sens et de substance. Et pour qui sait la comprendre et en goûter les sublimes beautés, elle est autre chose qu'une suite de notes juxtaposées dans un style artistique et attirant mais dénué de sens. La vraie musique est celle qui exprime les émotions et les sentiments les plus profonds de l'âme. Elle est la parole de l'âme et son sincère interprète. Répétant ce qu'a dit S.E. le Ministre de l'Instruction Publique dans son discours, lors de l'ouverture officielle du Congrès, « la Musique est le langage du cœur, comme la parole est le langage de la raison ».

Le Professeur Sachs dit que l'adoption des instruments européens demande une transformation du style. C'est là à mes yeux la question la plus importante qui se soit posée à nos réunions.

Nous nous sommes assemblés pour trouver, avec vous, ou plusieurs nouveaux styles d'expression, qui relèvent de notre style actuel en lui enlevant son cachet de simples notes juxtaposées, flatteuses pour l'oreille, pour en faire « le langage du sentiment », comme l'a dit S.E. le Ministre ou, comme l'a dit Beethoven, « le langage de l'âme et du cœur ».

Tendez-nous la main et aidez-nous à transformer notre style incapable d'exprimer tous nos sentiments ; et soyez certains que nous conserverons ces sentiments qui sont notre caractéristique car nous ne voulons pas annuler ni

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

Rédacteur en chef : M. EL-MEFHY (Ph. D.)



No. 3. 1ère Année.



16 Juillet 1935. P.T. 2.

REDACTEUR L'introduction des instruments occidentaux dans la Musique Arabe

Entre partisans et adversaires

Parmi les sept commissions du Congrès de la Musique Arabe réuni au Caire en 1932, il y en avait une relative aux instruments, placée sous la présidence du Dr. Sachs, le célèbre savant musicographe. Cette commission a établi un rapport sur les questions qu'elle avait été chargée d'étudier. Entre autres questions, cette commission avait pour mission d'étudier s'il est possible ou non de joindre les instruments occidentaux aux instruments de la musique arabe.

Question complexe et ardue, en raison des responsabilités qu'elle comporte et de la gravité qu'elle présente, ce qui a soulevé des divergences d'opinions entre les membres de la commission. D'ailleurs, la question dans son ensemble a fait l'objet d'un rapport gé-

néral soumis au Congrès, à la sixième séance tenue le 2 avril 1932. Ce rapport résume la question comme suit :

« Il est incontestable que les instruments ne sont qu'un moyen d'expression des formes de la méthode de l'harmonie ou de la composition ; ils sont nés de cette méthode à laquelle ils restent inhérents tant qu'elle existe et subissent les modifications que cette méthode viendrait à subir ; ils disparaîtraient en même temps que sa disparition. Autrement dit, l'introduction des instruments occidentaux dans la musique arabe ne peut être justifiée que par le changement de cette méthode ; l'établissement d'une nouvelle méthode de composition qui exige un nouvel instrument pour exprimer cette composition.

Cette opinion, qu'appuie l'histoire de la musique depuis cinq mille ans, est celle qui a amené les Occidentaux membres de la commission et un certain nombre de membres à s'opposer à l'introduction de la plupart des instruments de musique européens caractérisés par des sons spéciaux et un cachet spécial, dans la crainte de dénaturer la beauté de la musique arabe. En s'opposant à l'idée de l'introduction des instruments étrangers dans la musique arabe, les membres ne visent nullement à paralyser la renaissance musicale en Orient, à la limiter dans un cercle étroit d'apathie ou de stagnation ou à la transformer en une sorte de musée historique de chansons populaires. Bien au contraire, leur opposition s'appuie sur l'expérience qui veut que tou-

MAGASIN AZIZ BOULOS

No. 73, Rue Ibrahim Pacha, Caire (Tél. 56114)

SUCCURSALE: Alexandrie, No. 18, Rue Fouad 1er (Tél. 2305)

PIANOS HOFMANN
et
RADIO TELEFUNKEN

Lisez et conservez

LA MUSIQUE

**Elle formera à la fin de l'année
une utile documentation musicale**

LE NUMÉRO P.T. 2

La Musique

Revue hebdomadaire
paraissant provisoirement
chaque quinzaine

**Organe de l'Institut Royal
de la Musique Arabe**



Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

REDACTED

M. EL HEFNY, Ph.D.